

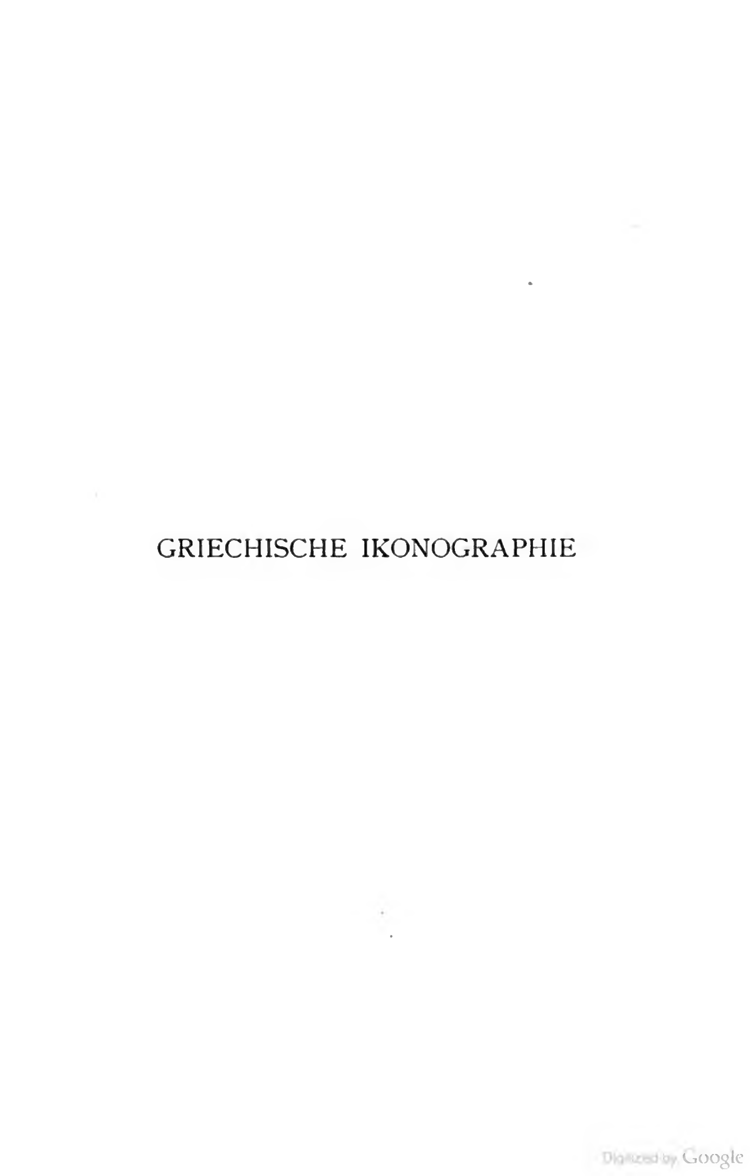
Griechische Ikonoraphie mit Ausschluss Alexanders und der ...

John Jakob Bernoulli









GRIECHISCHE IKONOGRAPHIE

GRIECHISCHE IKONOGRAPHIE

MIT AUSSCHLUSS ALEXANDERS UND DER DIADOCHEN

VON

J. J. BERNOULLI

ERSTER TEIL



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1901

DIE BILDNISSE BERÜHMTER GRIECHEN VON DER VORZEIT BIS AN DAS ENDE DES V. JAHRHUNDERTS v. CHR.

Vorwort

Nachdem ein Zeitraum von beinahe neunzig Jahren verflossen seit E. Q. Visconti der griechischen Ikonographie zum erstenmal eine den Anforderungen der Wissenschaft entsprechende Gestalt gegeben, wird es wohl nicht als verfrüht erscheinen, wenn eine Revision derselben unternommen wird. Das Interesse für diesen Gegenstand, das lange Zeit hinter dem der anderen Disziplinen der Archäologie zurückstand, hat sich in den letzten fünfundzwanzig Jahren zunehmend gesteigert, und wenn schon 1876 Heydemann (in der Jen. Litteraturzeitg. p. 475) den lebhaften Wunsch ausdrückte nach einer neuen Sammlung und Sichtung der griechischen und römischen Bildnisse, so darf der Verfasser um so eher hoffen, jetzt nach Ablauf eines weiteren Vierteljahrhunderts kein überflüssiges Buch geschrieben zu haben.

Allerdings hat sich derselbe, um zu einem Abschluss zu gelangen, veranlasst gesehen, auf die ursprünglich beabsichtigte Vollständigkeit zu verzichten und Alexander den Grossen mit den Diadochen von seiner Aufgabe auszuschliessen. Das Buch umfasst nur denjenigen Stoff, den Visconti im 1. Bande seiner Ikonographie bearbeitet hat: Die Staatsmänner und Feldherrn des freien Griechenlands (incl. ein paar voralexandrinische Dynasten), die sämtlichen litterarischen und künstlerischen Berühmtheiten und was ausserdem in verwandten Kreisen noch zu historischer Geltung kam, von der Vorzeit bis in das Nachleben des Griechentums unter den Römern.

Und auch auf diesem so abgegrenzten Gebiet hat sich der Verf. noch eine doppelte Beschränkung auferlegt. Bei dem monumentalen Charakter der griechischen Porträtkunst kann man annehmen, dass jedes Bildnis, das in mehrfachen Exemplaren erhalten ist, eine berühmte Person darstellt. Es giebt deren eine ausserordentlich grosse Zahl: manche, bei denen ein glücklicher Zufall uns den Namen offenbart hat, andere, bei denen wir uns mit mehr oder weniger begründeten Vermutungen begnügen müssen, aber wohl die grössere

Hälfte von fast hoffnungsloser Deutung. Wir haben diese letzteren ausser Betracht gelassen, teils wegen der Schwierigkeit ihrer Einreihung — sie wären eher in einem besonderen Teil zusammenzustellen —, teils weil eine nochmalige, vielleicht Jahre in Anspruch nehmende Durchmusterung der Sammlungen dazu nötig gewesen wäre. Und ferner sind nicht, wie man nach dem Titel erwarten könnte, alle Persönlichkeiten aufgeführt, von denen zufälliger Weise die Aufstellung oder das einstige Vorhandensein von Bildnissen durch Schriftsteller oder Inschriften überliefert ist, sondern nur die, von denen jetzt noch Darstellungen existieren, resp. nachgewiesen werden können. — Genauer präzisiert sind es also die identifizierbaren historischen und litterarischen Bildnisse der Griechen mit Ausschluss Alexanders und der Diadochen, welche den Gegenstand und den Inhalt des vorliegenden Buches ausmachen.

Was die Anordnung betrifft, so haben wir der bei Visconti beliebten nach Gattungen oder Kategorieen die chronologische vorgezogen, d. h. die nach den Lebenszeiten der betreffenden Personen, die einzige unseres Erachtens, welche zu keinen grösseren Unzukömmlichkeiten führt. Die nach Gattungen hat den Charakter des Willkürlichen oder des Gemachten. Sie hat nur in den wenigen Fällen Wert, wo sie zugleich eine typische ist, wie etwa bei den Strategen und bis zu einem gewissen Grad bei den Philosophen, von denen jene meist durch den Helm, diese durch den langen Bart gekennzeichnet sind. Als allgemeines Einteilungsprinzip ist sie nicht logisch durchführbar. Die Kunst hat keine besonderen Dichter-, Redner- und Gelehrtentypen geschaffen, so wenig wie im Leben eine solche Unterscheidung möglich ist. Wer würde den Pseudo-Seneca ohne den Kranz für einen Dichter nehmen, und wer sähe es dem Herodot und Thukydides ohne die Aufschriften an, dass sie Geschichtsschreiber sind? Nun kann freilich nicht gesagt werden, dass die chronologische Anordnung viel wissenschaftlicher sei. Auch sie ist eine äusserliche. Aber sie beruht doch auf bestimmten unverrückbaren Thatsachen und ist nicht von subjektiven oder willkürlichen Entscheidungen abhängig. Bei Anaxagoras kann man schwanken, ob er zu den alten Weisen oder zu den Philosophen zu stellen, bei Aesop, ob zu eben jenen oder zu den Dichtern, bei Sokrates, ob zu dieser oder zu jener Philosophengruppe u. s. w., und die Kategorieen selbst können verschieden aufgestellt und ins Unendliche zersplittert werden. Die chronologische ist im Ganzen gegeben, und es handelt sich höchstens darum, wie man die Zeitgenossen ordnen will, ob Alkaeos oder Sappho,

Pindar oder Korinna, Aristoteles oder Demosthenes voranzustellen, was für die Sache ziemlich gleichgiltig. In den wenigen Fällen, wo die Lebenszeit zweifelhaft oder unbekannt, musste die Wahrscheinlichkeit oder dann auch hier das Gutdünken entscheiden.

Eines allerdings darf man dabei nicht erwarten, dass diese Anordnung ein richtiges Bild der Entwicklung der Porträtkunst bei den Griechen gewähre; jedenfalls nicht in diesem ersten Teil, wo auch die Männer der Vorzeit aufgeführt sind. Bildnisse nach dem Leben scheinen vor dem 5. Jahrhundert in der öffentlichen Kunst nicht oder nur ausnahmsweise vorgekommen zu sein. Das erste mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf Naturtreue und also auf gleichzeitiger Darstellung beruhende historische Porträt ist das des Perikles, bei früheren lassen sich nur vage Vermutungen machen. Meist sind dieselben erst in alexandrinischer Zeit entstanden, und bilden insofern stilistische Anachronismen. Aber es liegt uns überhaupt ferne, eine Geschichte der Porträtkunst zu schreiben. Wir haben es nur mit den Identifikationen der Bildnisse zu thun. Wenn gleichwohl etwas dabei für die Geschichte abfällt, um so besser.

Nach dem Verzeichnis der behandelten Persönlichkeiten zu urteilen, könnte es scheinen, als ob sich die Zahl der ermittelten Bildnisse in dem verflossenen Jahrhundert bedeutend vermehrt hätte. Statt der (ohne die Mediziner der Dioskurideshandschrift) 66 bei Visconti aufgeführten Berühmtheiten, von denen noch einige als unhistorisch auszuscheiden, figurieren bei uns deren 108. Damit ist indes bloss gesagt, dass für ungefähr so viele historische Personen noch ikonographische Denkmäler in Anspruch genommen werden. Ob es überall mit Recht geschieht, ist eine andere Frage, die eben hier untersucht und beantwortet werden soll; der Entscheid ist häufig genug ein negativer. Wie bedenklich es mit vielen Bildnisbenennungen bestellt ist, weiss jeder Archäologe. Ist doch die Ikonographie das richtige Feld für Hypothesen und Mutmassungen. Sicher beglaubigte Bildnisse historisch bekannter Griechen, die zugleich physiognomischen Wert haben, giebt es kaum dreissig. Dazu gehören hauptsächlich nur diejenigen, von denen plastische Denkmäler mit der Namensaufschrift erhalten sind: So die des Bias, des Periander, des Perikles, des Aeschines, des Antisthenes, die in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch den Fund bei Tivoli bekannt geworden, und die des Demosthenes, des Epikur, des Hermarch, des Zeno, von denen 1753 kleine Bronzeexemplare in Herculaneum gefunden wurden. Ferner die Bildnisse des Anakreon,

des Sophokles, des Euripides, des Herodot und Thukydides, des Sokrates, des Plato, des Metrodor, des Theophrast, des Posidipp, des Karneades. Aus typischen Gründen können ausserdem Homer, Aesop und vielleicht Diogenes als gesichert angesehen werden. Bei Archidamos, Lysias, Isokrates, Maussolos, Posidonios, Asklepiades machen sich schon leise Zweifel, sei's die Aufschrift, sei's die Person betreffend, geltend; Modius Asiaticus aber kann kaum noch zu den berühmten Griechen gerechnet werden. Alle anderen sind mehr oder weniger bestritten, oder, wie die Bildnisse der Münzen, der Mosaiken und Gemälde, in Beziehung auf ihre Treue anfechtbar.

Gercke meinte irgendwo, in einer neu zu schreibenden Ikonographie sollte ein strenger Unterschied zwischen dem Sichern und dem Unsichern gemacht werden. Nur das Sichere gehöre in den Text, das Unsichere in die Anmerkungen. Dann hätten freilich drei Viertteile des hier Gesagten in die Anmerkungen müssen verwiesen werden. Das Sichere über Sappho, Hippokrates, Menander, Aratos, Chrysippos, um nur ein paar Persönlichkeiten zu erwähnen, die in grösseren Abschnitten behandelt sind, hätte leicht auf zwei bis drei Seiten Platz gehabt; von Aeschylos, Aristophanes, Alkibiades und Andern dürfte kein Wort im Texte stehen. Ich kann nicht sehen, dass damit dem Leser gross gedient wäre. Sicheres und Unsicheres geht häufig in einander über und Beides hat vielfache Gradunterschiede: Das absolut Sichere (Perikles, Antisthenes, Demosthenes, Epikur etc.), das mehr oder weniger Wahrscheinliche (Archidamos II, Diogenes), das von der Sicherheit gewisser Voraussetzungen Abhängige (Sappho, Aspasia, Maussolos), das nahe Liegende (Alkibiades, Chrysippos, Plutarch), das bloss Mögliche (Deutungen des sog. Apollonios von Tyana, des Pseudo-Seneca). Wie soll das mit all seinen Zwischenstufen an Text und Anmerkungen verteilt werden? Ich habe mich bemüht, ohne eine solche Sonderung den Grad der Sicherheit jeweilen nach bestem Urteil zu bestimmen. Ganz Veraltetes oder Ueberkühnes und Unhaltbares ist nur kurz erwähnt oder mit kleinerem Druck beigefügt worden. Die Anmerkungen dagegen blieben im Durchschnitt den Litteraturangaben und den Verweisungen auf weitere Abbildungen vorbehalten.

Die bildliche Ausstattung, für welche wir mit Erlaubnis des Verlegers die griechischen und römischen Porträts herausgegeben von Arndt-Bruckmann in ausgiebiger Weise als Vorlagen benützen durften, umfasst c. sechzig Lichtdrucktafeln und ebenso viele Text-

illustrationen, eine bei den Ansprüchen, die heutzutage an dergleichen Publikationen gestellt werden, eher mässige Zahl. Weiter zu gehen schien jedoch die Rücksicht auf den Preis des Buches, der auch für kleine Bibliotheken leicht erschwingbar sein sollte, nicht zu gestatten. Dafür ist überall auf die sonst vorhandenen Abbildungen, wenigstens auf eine Anzahl derselben, verwiesen, im Text selber, um nicht zu verwirren, nur je auf Eine, wo es möglich war, auf die des genannten Porträtwerks. Die Verweisungen auf unsere eigenen Tafeln und Illustrationen sind in eckige Klammern gesetzt.

Das Buch war ursprünglich, wie es seinem Umfang angemessen, auf einen einzigen Band berechnet. Die Teilung erfolgte nur, um das fertiggestellte Manuskript der ersten Hälfte nicht länger als nötig ungedruckt liegen zu lassen. Nun ist aber über dem Druck so viele Zeit verstrichen, dass der zweite Teil in kürzester Frist nachfolgen kann. Da bei der Anordnung der Münztafeln die Teilung noch nicht vorgesehen war, und einige Nummern der zweiten Tafel noch zu dieser ersten Hälfte gehören, so werden jetzt schon beide Tafeln mitgegeben. Ein Sach- und Ortsregister für beide Teile folgt am Schluss.

Für vielfache Unterstützung und Förderung meiner Arbeit bin ich vor Allem Herrn Dr. Paul Arndt in München, der mir geraume Zeit sein ganzes photographisches Material zur Durchsicht und Benützung überliess und mich auf Vieles aufmerksam machte, was mir sonst entgangen wäre, zum grössten Dank verpflichtet. In zweiter Linie Herrn Prof. Studniczka in Leipzig, der mich namentlich über die Menanderfrage in uneigennützigster Weise auf dem Laufenden erhielt. Weitere Dienstleistungen und Gefälligkeiten, die ich hier nicht im Einzelnen aufzähle, verdanke ich den Herren Imhoof-Blumer, Amelung, Löwy, Winnefeld, Milchhöfer, Benndorf, Babelon, Sal. Reinach, Jakobsen, Robinson, Warren, sowie den Verwaltungen der Basler Universitäts-, der Münchner und der Wiener Hofbibliothek und der Direction des Museums Wallraf-Richartz in Köln.

Basel, im Nov. 1900.

J. J. BERNOULLI.

BIBLIOGRAPHIE

Die ersten Ikonographieen, von denen wir Nachricht haben, waren die jetzt leider verlorenen des M. Varro und des Atticus.

Die *Hebdomades vel de imaginibus* des Varro erschienen im Jahr 44 v. Chr. und enthielten 700 Porträts berühmter Männer von Homer und Hesiod abwärts, denen je ein kurzes Epigramm und eine prosaische Beschreibung beigegeben war. S. Plinius H. N. XXXV. 11: *Insertis voluminum suorum fecunditati septingentorum illustrium aliquo modo imaginibus non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di possent.*

Auch die *Annalis* des Atticus war so abgefasst, *ut sub singulorum imaginibus facta magistratusque eorum non amplius quaternis quinisque versibus descripserit.* Nepos Att. 18. Vgl. Plin. a. a. O.

Aus diesen beiden Werken mehr als aus den vorhandenen plastischen Denkmälern scheinen dann die Miniaturmaler der Kaiserzeit und des früheren Mittelalters geschöpft zu haben, wo sie Bildnisse griechischer Dichter und Gelehrter publizierten. Eine Zusammenstellung von vierzehn Ärzten und Botanikern hat sich noch in dem Wiener Codex des Dioskurides erhalten (s. den letzten Abschnitt dieses Buches).

Die weitere Litteratur beginnt erst im sechzehnten Jahrhundert. Wir geben hier eine Übersicht der hauptsächlichsten Werke und Schriften.

Illustrium viror. ut exstant in Urbe expressi vultus. Romae 1569, formis Ant. Lafrerii. Ohne Text, bloss mit Widmung des Achilles Statius an den Cardinal Granvella vom Jahre 1568. — Wir citieren

das Buch zum Unterschied der ebenfalls bei Lafreri gedruckten folgenden Ausgabe unter dem Namen Statius.[1]

Imagines et elogia illustrium et eruditor. ex antiquis lapidibus et nomismatib. expressa cum annotationib. ex bibliotheca Fulvi Ursini. 1570. Romae Ant. Lafrerii formis. Mit praefatio des Ursinus.

Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, numismatibus et gemmis expressae, quae exstant Romae, major pars apud Fulv. Ursinum. Theodorus Gallaeus *delineabat Romae ex archetypis, incidebat Antwerpiae,* 1598. Ohne erklärenden Text.

Davon erschien einige Jahre später eine zweite Ausgabe mit begleitendem Text des Arztes Joh. Faber aus Bamberg: *Illustrium imagines etc. Editio altera, aliquot imaginibus et J. Fabri ad singulas commentario auctior atque illustrior.* Antwerpiae ex off. Plantiniana, 1606. Wir citieren dieselbe, wo nicht speziell von den Zeichnungen des Gallaeus die Rede ist, unter dem Namen Faber.

Eine dritte Ausgabe in französischer Übersetzung (des Baudelot) erschien 1710 in Paris.

Giov. Aug. Canini *Iconografia cioè disegni d'imagini de famosissimi monarchi, filosofi, poeti ed oratori dell' antichità etc. data in luce da M. A. Canini, fratello dell' autore.* Roma, 1669. Ludwig XIV gewidmet. (Giebt wesentlich nur Münzen und Gemmen.)

Pietro Bellori *Imagines veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum ac oratorum.* Partes III. Romae, 1685. Mit ausgiebiger Benützung der lafrerischen Stiche.

Jac. Gronovius *Thesaurus graecarum antiquitatum.* Vol. II., III. 1698. Mit entsetzlich schlechten Abbildungen, soweit sie nicht aus früheren Werken wiederholt sind, und mit völlig kritiklosem Text.

Giov. Bottari *Il Museo capitolino T. I, contenente immagini d'uomini illustri.* Roma 1741.

Le antichita d'Ercolano. Vol. V. Bronzi I. Napoli, 1767. Zum ersten Mal Face und Profil der Köpfe nebeneinander abgebildet.

Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums.* 1764. Wird citiert nach der Dresdener Gesamtausgabe seiner Werke, 1808 bis 1820.

J. Gurlitt *Versuch über die Büstenkunde.* 1800. (Alphabetisch geordnet.)

E. Q. Visconti *Il Museo Pio Clementino.* Vol. VI. 1792; ed. Milan. 1821.

[1] Ein Neudruck erfolgte 1648 in Padua mit dem willkürlichen Zusatz: *coelo Augustini Veneti.* Vgl. Kekulé Bildnisse des Herodot. p. 34.

DERSELBE *Iconographie grecque.* Paris. 1811. 3 Bände in 4°, die *Hommes illustres* im ersten Band. Dazu 37 planches in fol.; ed. Milan in 8. 1823.

EM. BRAUN *Die Ruinen und Museen Roms.* 1853.

O. JAHN *Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern,* in den Abhh. der k. sächs. Ges. der Wissensch., philol.-historische Cl. III. 1861.

H. DÜTSCHKE *Antike Bildwerke in Oberitalien.* 5 Teile. Lpz. 1874—1882.

P. SCHUSTER *Über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen,* mit 4 Taf. Lpz. 1876.

J. J. BERNOULLI *Die erhaltenen Bildnisse berühmter Griechen. Eine ikonographische Skizze.* Basler Gymnasialprogr. 1877.

MATZ-DUHN *Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss der grösseren Sammlungen.* I. Bd. (Statuen, Hermen, Büsten, Köpfe.) Lpz. 1881.

A. MICHAELIS *Ancient marbles in Great Britain.* Cambr. 1882.

BÜRCHNER *Griechische Münzen mit Bildnissen historischer Privatpersonen.* In der Zeitschr. für Numismatik. IX (1882), p. 109, mit Taf. IV.

COMPARETTI E DE PETRA *La Villa Ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca, con XXIV Tavole.* Torino, 1883.

I monumenti del MUSEO TORLONIA *riprodotti con la fotografia.* Roma, 1884. fol.

FRIEDERICHS-WOLTERS *Die Gipsabgüsse im neuen Museum zu Berlin.* 1885.

A. BAUMEISTER *Denkmäler des classischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer.* 3 Bde. München und Lpz. 1885.

KAIBEL *Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae* 1890 (wovon hauptsächlich n. 1128—1224: *Hermae vel simulacra Romae et vicin.* für die Ikonographie in Betracht kommen). Wir citieren das Werk mit dem blossen Autornamen.

WINTER *Über die griechische Porträtkunst.* 1894.

Griechische und Römische Porträts, nach Auswahl und Anordnung von H. BRUNN *und* P. ARNDT, herausgegeben von F. Bruckmann. München. 1891 ff., nach dem Tode Brunns fortgesetzt von Arndt. Bis jetzt 51 Lief. mit 510 Tafeln. Wir citieren das Werk unter dem Namen ARNDT-BRUCKMANN.

Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen, Ser. I (1893) *mit Auswahl und Text von* P. Arndt. Ser. II–IV, von P. Arndt und W. Amelung. Bis jetzt 1200 Nummern.

W. Helbig *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom.* 2 Bde. 1891. Zweite Aufl. 1899.

Von wichtigeren oder häufiger citierten Katalogen nennen wir:

Gerhard und Panofka *Neapels antike Bildwerke.* 1828. Gewöhnlich nur unter ersterem Namen citiert.

Giov. Labus *Museo della reale acad. di Mantova.* 3 Bde. 1839.

Clarac *Description des antiques du Musée du Louvre.* 1848.

Chabouillet *Catal. général des camées et pierres grav. dans le cabinet des médailles.* Paris (1858).

E. Hübner *Die antiken Bildwerke in Madrid.* 1862.

Morcelli-Fea-Visconti *La Villa Albani descritta.* 1869.

Descrizione dei Musei Vaticani (C. J. M.), 34. ed. 1870.

Britisch Museum. A guide to the graeco-roman sculptures (C. T. Newton), sec. ed. 1879.

P. Erc. Visconti *Catalogo del Museo Torlonia.* 1881.

H. Brunn *Beschreibung der Glyptothek in München.* 5. Aufl. 1887. (Die neue Beschreibung von Furtwängler konnte ich noch nicht benützen).

Nuova Descrizione des Museo capitolino. Sec. ed. 1888.

K. Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen (A. Conze). 1891.

Musée du Louvre. Catalogue sommaire des marbres antiques (Héron de Villefosse 1896).

A. Furtwängler *Beschreibung der geschnitt. Steine im Antiquarium zu Berlin.* 1896.

Guida del Museo nazionale romano nelle Terme Diocleziane (Vaglieri et Mariani). 1896.

INHALT

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

A. Textillustrationen

B. Lichtdrucktafeln

Homer[1]

[Taf. I–III; Münztaf. I, 1–8]

Es liegt in der Natur der Sache, dass bei den Darstellungen des Homer, wie bei denen aller berühmten Männer des hohen Altertums, nicht von Bildnisähnlichkeit die Rede sein kann. Ihre Typen wurden wie die der Götter frei aus der Phantasie geschaffen nach den Vorstellungen, die man sich von ihrer Persönlichkeit machte. Bei Homer beruhte diese Vorstellung teils auf dem Charakter seiner Gedichte, teils auf den legendären Zügen seiner Blindheit und seines greisen Rhapsodentums, obgleich im Grunde die letzteren ebenfalls aus jenen abgeleitet sind.[2] Die Erfindung oder Feststellung des später allgemein acceptierten Typus fällt, wie wir sehen werden, in nachalexandrinische Zeit. Doch war Homer schon viel früher zum Gegenstand von Darstellungen gemacht worden, u. A. gleich nach den Perserkriegen durch den argivischen Künstler Dionysios in einem der Weihgeschenke des Mikythos für Olympia, mit Hesiod zusammen.[3] Ein Bild des Homer schmückte mit denen anderer Dichter das Grab des ca. 340 v. Chr. verstorbenen Dichters Theodektes von Phaselis an der

[1] Hauptsächlichste Litteratur: Visconti Iconogr. grecque I. p. 55; Arndt Griech. und röm. Porträts zu No. 1; Magnus Die antiken Büsten des Homer, eine augenärztlich-ästhetische Studie, 1896; Bernoulli Ikonographisches, im Jahrb. des Instit. XI. 1896. p. 160ff.

[2] Als blinden Sänger bezeichnet sich bekanntlich der Verfasser des Hymnus auf den delischen Apollon v. 172: Τυφλὸς ἀνήρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι παιπαλοέσσῃ, den schon Thukydides (III. 104) und Aristophanes (Aves. 575) mit Homer identifizierten. Auch die Blindheit des Phäakensängers Demodokos (Odyss. VIII. 64) scheint der Tradition Vorschub geleistet zu haben. Später sprechen von seiner Blindheit u. A. Cicero Tuscul. V. 39; Pausan. IV. 33. 7, X. 7. 3; Hesych. Etymol. s. v. Ὅμηρος; ablehnend Lucian Encom. Demosth. 9 und Verae histor. II. 20.

[3] Paus. V. 26. 2.

heiligen Strasse, die nach Eleusis führte.[1] Erwähnt werden ferner, ungewiss aus welcher Zeit, ein Bildnis Homers mit langen Haaren (καθειμένον τὰς κόμας) in Athen, rechts vom Tempel der Ptolemäer,[2] ein ehernes in der Vorhalle des delphischen Tempels,[3] eine Erzstatue mit metrischer Aufschrift in Argos,[4] ein Bild im Homereion zu Smyrna[5], dem ohne Zweifel ähnliche in den ihm geweihten Heiligtümern zu Chios, Jos und Kolophon entsprachen. Ans Ende des 3. Jahrhunderts v. C. fällt der thronende Homer in dem von Ptolemäos Philopator (222—204) erbauten Tempel zu Alexandria, umgeben von den Personifikationen der sieben Städte, die sich um die Ehre seiner Geburt stritten.[6] Ein Gemälde des Galaton ebenda (?) war satirischer Natur und stellte den Homer dar, wie er sich übergiebt, während die Dichterlinge begierig seinen Auswurf schlürfen.[7]

Endlich besitzen wir noch eine doppelte ziemlich einlässliche Schilderung von einer Bronzestatue des Homer, welche in der Spätzeit des römischen Altertums im Zeuxippos zu Constantinopel stand: eine poetische, rhetorisch ausgeschmückte bei Christodor, und eine prosaische, die aber erst nach dem Untergang der Statue abgefasst ist[8], bei Cedrenus. — Nach Christodor war der Dichter dargestellt als milder, ehrwürdiger und zugleich anmutsvoller Greis, mit gebücktem Nacken, auf dem die zurückgeworfenen Locken ruhten. Um die Ohren hieng das Haar in losen Büscheln herab, auf die Brust fiel in breiter Fülle ein weicher gerundeter Bart. Die Stirn war kahl, die Augen von vorspringenden Brauen beschattet und des Lichtes beraubt, ohne doch den Eindruck der Blindheit zu machen, weil die Charis in ihnen sass; die Wangen etwas hohl und durchfurcht. In Betreff der Haltung geht aus der Beschreibung nicht deutlich hervor, ob er sitzend oder stehend gebildet war. Es wird bloss gesagt, dass er beide Hände übereinander gelegt auf einen Stab stützte, einem Sinnenden gleich, mit nach rechts geneigtem Haupte.[9]

[1] Pseudo-Plut. Vit. X. orat., Isokrates 10 = Overbeck Schriftqu. 1432.
[2] Lucian Encom. Dem. 2.
[3] Paus. X. 24. 2.
[4] Vgl. Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου ἀγών.
[5] Strabo XIV. p. 646.
[6] Aelian Var. histor. XIII. 21.
[7] Aelian a. a. O.
[8] Der Zeuxippos wurde beim Nikaaufstand 532 durch Brand zerstört.
[9] Christod. Ecphr. v. 320 ff.:

Σύννομος Ἀπόλλωνι πατὴρ ἐμός, ἰσόθεος φώς
ἵστατο θεῖος Ὅμηρος· εἴκτο μὲν ἀνδρὶ νοῆσαι
γηραλέῳ· τὸ δὲ γῆρας ἔην γλυκύ . . .
Αὐχένι μὲν κύπτοντι γέρων ἐπεσύρετο βότρυς
χαίτης, εἰσοπίσω πεφορημένος, ἀμφὶ δ' ἀκουὰς

Cedrenus giebt ihm, zum Teil im Widerspruch mit Christodor, einen schlichten (oder ungepflegten?) Bart, gleichmässiges, über den Schläfen gelichtetes Haar, geschlossene Augen und eine wohlproportionierte Nase. Auch nach ihm war er in Gedanken versunken und hatte die Hände unter der Brust zusammengelegt.[1]

Ikonographische Quellen

Abgesehen von der Beschreibung der letztgenannten Statue kommen als Quellen für die Ikonographie des Homer noch einige Monumente in Betracht, welche entweder durch den beigeschriebenen Namen als Darstellungen des Dichters bezeichnet sind, oder aus gegenständlichen Gründen dafür genommen werden müssen. Doch stellen sich alle bei näherer Untersuchung als bedeutungslos oder wenig verlässlich heraus.

A. Werke der Plastik und Malerei

Die älteren Antiquare und so noch Visconti berufen sich
a. auf eine an der via Ostiensis bei Rom gefundene[2], später mit

πλαζόμενος κεχάλαστο· κάτω δ' εὐρύνετο πώγων
ἀμφιταθείς, μαλακὸς δὲ καὶ εὔτροχος· οὐδὲ γὰρ ἦεν
ὀξυτενής, ἀλλ' εὐρὺς ἐπέπτατο, κάλλος ὑφαίνων
στήθεϊ γυμνωθέντι καὶ ἱμερόεντι προσώπῳ.
Γυμνὸν δ' εἶχε μέτωπον, ἐπ' ἀπλοκάμῳ δὲ μετώπῳ
ἧστο σαοφροσύνη κουροτρόφος· ἀμφὶ δ' ἄρ' ὀφρῦς
ἀμφοτέρας προβλῆτας εὔσκοπος ἔπλασε τέχνη,
οὔτι μάτην· φαέων γὰρ ἐρημάδες ἦσαν ὀπωπαί.
Ἀλλ' οὐκ ἦν ἀλαῷ ἐναλίγκιος ἀνδρὶ νοῆσαι·
ἕζετο γὰρ κενεοῖς χάρις ὄμμασιν . . . .
Δοιαὶ μὲν ποτὶ βαιὸν ἐκοιλαίνοντο παρειαί,
γήραϊ ῥικνήεντι κατάσχετοι . . . .
Ἀμφοτέρας δὲ
χεῖρας ἐπ' ἀλλήλαισι τιθεὶς ἐπερείδετο ῥάβδῳ
οἷα περ ἐν ζωοῖσιν· ἑὴν δ' ἔκλινεν ἀκουὴν
δεξιτερήν.

[1] Cedrenus Historiarum compendium p. 369:
Εἱστήκει . . . . Ὅμηρος, ὁποῖος ἦν, συνάγων τὸν νοῦν, τὼ χεῖρε συζεύξας ὑπὸ τὰ στέρνα· καὶ πώγων αὐτοῦ ἁπλῶς καθεῖτο, θρὶξ δὲ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ὁμοία ἐν τοῖς ἑκατέρωθεν τοῦ βρέγματος ἀραιουμένη, τετριγωμένῳ δὲ τῷ προσώπῳ γήρατι καὶ ταῖς ὑπὲρ τοῦ παντὸς φροντίσι ῥὶς μὲν ἦν μετρίως ἔχουσα πρὸς ἅπαντα, ὄμματα δὲ συνηρμένα τοῖν βλεφάροιν, οἷον καὶ ὁ περὶ αὐτοῦ λόγος ἔχει τυφλὸν ἐμφαίνοντα· ἀνεβέβλητο δὲ καὶ τριβώνιον ἐπὶ χιτῶνι, καὶ ὅσον εἰς βάσιν ἱμάς τις χαλκοῦς τοῖς ποσὶν ὑπέκειτο.

[2] *Apud Ursinum in marmore.* Fab. p. 46.

der farnesischen Sammlung nach Neapel gekommene Hermenbüste, deren Schaft mit dem Namen des Homer und mit mehreren auf ihn bezüglichen griechischen Epigrammen beschrieben war.[1] Der angeblich dem Pariser Homer [abgeb. Taf. I] ähnliche Kopf war erst etwas später gefunden worden, aber am gleichen Orte[2] und, wie Visconti versichert[3], nach Marmor, Bruch und Proportionen vollkommen zur Herme stimmend. Gegenwärtig und schon lange ist dieses Denkmal aber verschollen und wenn der Kopf, wieder von der Herme getrennt und mit einem anderen Bruststück verbunden, sich noch im Museum befindet, so kann es nicht der bekannte Homer im Corridor der Meisterwerke (unten p. 9 No. 6) sein – denn dieser ist schon bei Bellori (1685) mit seiner jetzigen Gewandbüste abgebildet[4] –, sondern nur etwa der Homer-Sophokles im Saal der Flora Inv. No. 6413.[5] Dann durfte aber Visconti nicht von einer ***testa similissima alla presente*** (der ***Parigina***, Taf. I) sprechen, und dürfen auch seine übrigen Angaben (von der Korrespondenz der Bruchflächen etc.) nicht mehr auf unbedingtes Zutrauen Anspruch machen.

Die bei Ursinus (Imag. p. 21)[6] abgebildete arm- und fusslose Statue, über deren Beglaubigung nichts Näheres mitgeteilt wird, und ebenso die kleine von Faber (Imag. p. 45) erwähnte Marmorstatuette mit der Tänie (***imaguncula marmorea***), auf deren Basis der Name des Homer geschrieben sein soll, sind, so viel ich sehe, vollkommen verschollen.

b. Fragment einer Stuck- oder Kalksteinplatte im Berliner Antiquarium, früher im Besitz Bellori's,[7] beidseitig mit Reliefs geschmückt. Auf der einen Seite Homer [Abb. 1][8] mit vorgebeugtem Nacken, eine breite Binde ums Haar, auf einem runden Altar sitzend, in beiden Händen eine aufgerollte Schrift haltend, als ob er recitieren wollte (also nicht blind). Dass es Homer, geht aus der beschriebenen Stelle hinter ihm (Inhaltsangabe der Ilias) unzweifelhaft hervor. Von der ihm einst gegenüberstehenden Figur ist nur noch

[1] Der Schaft mit den Inschriften abgeb. bei Statius. 16; Fulv. Ursinus Imag. 21; Bellori Illustr. imag. 53. Die Abbildung des Schaftes mit dem aufgesetzten Kopf in den Marmora Taurinensia I. p. 169. Taf. 13 scheint eine willkürliche Kombination der zwei verschiedenen bei Fulv. Ursinus gegebenen Denkmäler zu sein, nämlich der kopflosen Inschriftherme und des Kopfes der Gewandstatue.

[2] Faber Imag. p. 46.

[3] Visconti Icon. gr. I. p. 60.

[4] Bell. Imag. poet. 52.

[5] S. bei Sophokles, farnes. Typus No. 1.

[6] Bellori 53; Gronov. Thes. II. 19.

[7] Bell. Imag. poet. p. 6.

[8] Jahn Bilderchron. Titelvign., vgl. p. 6 G, wo die weiteren Abbildungen angegeben.

ein Arm vorhanden, mit einem reifartigen Gegenstand in der Hand, womit sie ihn zu bekränzen scheint.

c. Sog. Apotheose des Homer auf dem Relief des Archelaos im brit. Museum No. 159 (abgeb. Brunn-Bruckmann Denkm. 50).[1] Auf dem untersten Streifen Homer thronend mit Scepter und Rolle, von Oikumene bekränzt, mit Ilias und Odysseia zur Seite: alle Figuren mit darunter geschriebenen Namen. Homer zeus- oder hadesartig in einem Chiton poderes mit kurzen Ärmeln, nicht greisenhaft und ohne ersichtliche Beziehung zu den Büstentypen. Die Entstehung fällt bekanntlich in den Anfang der Kaiserzeit.



Abb. 1 Relief im Antiquarium zu Berlin (zu S. 4)

d. Ohne Zweifel auch Homer die verschleierte bärtige Figur auf einem Silberbecher von Herculaneum in Neapel, Invent. No. 25301 (abgeb. Overbeck-Mau Pompeji p.624).[2] Er wird nach dem Vorbild der kaiserlichen Apotheosen von einem Adler zum Olymp getragen. Die allegorischen Figuren zu beiden Seiten, Ilias mit Helm, Schild und Schwert, und Odyssee mit Schiffermütze und Ruder, scheinen die Deutung zu sichern.

e. Ziemlich belanglos das Bruchstück eines südfranzösischen Reliefs (abgeb. Millin Gall. myth. pl. 131 bis, No. 547): Homer mit beigeschriebenem Namen zwischen zwei Musen, von ersterem bloss der Kopf sichtbar.[3]

[1] Gronov. Thes. II. 21; Visconti Pio Clem. I. Tab. B. 1; Müller-Wieseler Denkm. II. No. 742; Baumeister Denkm. I. p. 112. Vgl. Wolters Gipsabg. No. 1628.

[2] Tischbein Homer Taf. 3; Millingen Anc. uned. Mon. II. 13; vgl. Wolters Gipsabg. No. 1996.

[3] Jahn Bilderchron. p. 59.

f. Pompejanisches Wandgemälde, 1875 ausgegraben (publ. von Dilthey in den Mon. d. Inst. X. pl. 35. 2, vgl. Annal. 1876. p. 294 ff.): Homer und die Fischer, welche ihm das Rätsel stellen. Homer, durch Namensbeischrift (OMHPOC) bezeichnet, auf einer Bank sitzend, die Hand sinnend ans Kinn gelegt, mit langem vernachlässigtem Haupthaar und entsprechendem Bart, das Haar von einer Binde oder einem Reif umgeben.

g. Auf dem Mosaik des Monnus in Trier (abgeb. Ant. Denkm. I. Tf. 48. 11)[1] war Homer in dem mittleren Octogon zwischen der Figur des Ingenium und der Kalliope dargestellt. Ausser den Namensbeischriften ist aber wenig mehr erhalten, von Homer bloss der obere Teil des Kopfes, das Haar wie gescheitelt und von einer Binde umwunden. Darüber OMERVS.

B. Münzen und geschnittene Steine

Keines Dichters Bild ist so häufig auf die Münzen geprägt worden, wie das des Homer, und zwar sowohl die ganze Figur als der blosse Kopf.

h. In ganzer Figur sitzend erscheint er auf Münzen von Smyrna, Kolophon, Chios, Nikaea, Kyme u. and., die von Smyrna noch dem 3. u. 2. Jahrhundert v. Chr. angehörig. Eine der letzteren abgeb. Münztafel I. 6[2]: Homer mit der Rechten das Kinn stützend, in der Linken eine Rolle. Ähnlich die von Kolophon (abgeb. Jahn Bilderchron. Taf. II. 2). Auf der Münze von Chios [abgeb. Münztaf. I. 8][3] hält er mit beiden Händen eine Tafel (ΙΛΙΑΣ) vor sich. Auf der von Nikaea [Münztaf. I. 7] stützt er sich mit der Linken auf den Sitz, in der vorgestreckten Rechten wieder eine Rolle. Überall ist er mit einem Mantel bekleidet, zum Teil ähnlich wie auf dem Berliner Kalksteinrelief (M. von Smyrna); auf den Münzen von Nikaea ist der Oberleib manchmal nackt.

Auch die Darstellungen des blossen Kopfes sind je nach den Prägestätten (Jos, Nikaea, Amastris) und der Prägezeit sehr verschieden.

i. Die Münzen von Jos, der angeblichen Grabstätte des Homer, welche bis ins 4. Jahrhundert zurückgehen, zeigen gewöhnlich einen

[1] Vgl. Bunnell Lewis The mosaik of Monnus im Archaeological Journal, Sept. 1898.

[2] Eine andere bei Gardner Types of gr. coins XIII. 22.

[3] Jahn a. a. O. II. 1.

zeus- oder poseidonartigen Kopf ohne Merkmale höheren Alters, mit griechischem Profil, vorquellender Unterstirn, flatterndem Nackenhaar und in parallele Büschel auslaufendem, nicht anliegendem Bart. Hinter dem Stirnhaar, das zuweilen gescheitelt, läuft eine mittelbreite Binde um den Kopf. [Eine Silbermünze von Berlin abgeb. Münztafel I. No. 3[1], eine bronzene ibid. No. 4.[2]]

k. Auf den Bronzemünzen von Amastris in Paphlagonien, welches wahrscheinlich als Kolonie von Smyrna den Homerkultus übernommen hatte, ist der Kopf porträtartiger dargestellt, ebenfalls mit Binde, von etwas höheren Proportionen, der Bart massiger und anliegender und über das Kinn vorgewölbt, das Nackenhaar meist lang, aber ruhig herabfallend, Profil und Nasenform variierend. Die Münzen gehören sämtlich der Kaiserzeit an. [Ein Exemplar von Arolsen abgeb. Münztaf. I. 1[3]; eines von Löbbecke in Braunschweig Münztaf. I. 2.[4]] — Etwas beiden Typen (von Jos und von Amastris) Gemeinsames tritt, abgesehen von der Binde, höchstens in den parallelen Locken oder Strähnen des ein wenig vorgewölbten Bartes hervor.

l. Der Typus der Contorniaten endlich [Münztaf. I. No. 5[5]] schliesst sich in der Hauptsache, namentlich in den Proportionen des Kopfes und im Charakter des Bartes, dem der Amastrismünzen an. Doch ist das Haar ohne Binde und im Nacken weniger lang.

Eine kahle Stirn hat Homer nirgends auf den Münzen.

m. Eine Gemmendarstellung mit Homer (**OMHPOC**) in ganzer Figur in Berlin (Furtwängler Beschr. d. geschn. St. Taf. 62. No. 8683) entspricht den Münzbildern von Smyrna, die Rechte ans Kinn gelegt; ein von Faber (Imag. p. 46) erwähnter Karneol denen von Chios, mit der Ilias in den Händen.

n. Die angebliche Homerbüste eines Sardonyx-Cameo zu Neapel No. 25, auf deren Gewand in griechischen Majuskeln der Name des Dichters geschrieben ist, zeigt in so ausgesprochener Weise die Züge des Epikur, dass man das Porträt mit der Aufschrift kaum

[1] Imhoof Porträtköpfe Taf. VIII. 24.

[2] Zwei der letzteren Art bei Visconti Icon. gr. I. Taf. II. 1. 2. Für den Zeuscharakter vgl. die tarentinischen Münzen bei Gardner Types pl. V. 39.

[3] Imhoof Porträtköpfe VIII. 25.

[4] Zeitschr. f. Num. X. Taf. III. 5. 6. Ein Pariser Exemplar Visc. Ic. gr. I. Taf 1. No. 5; zwei im brit. Museum Cat. of gr. coins, Pontus etc. pl. 20. 4. 5.

[5] Sabatier Méd. Contorn. pl. VI. 3, VIII. 1; zwei andere bei Visc. Ic. gr. I. Taf. II. 3. 4.

zusammenreimen kann. Wahrscheinlich ist die letztere im 16. oder 17. Jahrhundert darauf gesetzt worden, zu einer Zeit, wo man das Bildnis des Epikur noch nicht kannte, während eine entfernte Ähnlichkeit mit den Münztypen von Amastris die Beziehung auf Homer zu empfehlen schien.[1]

I. Der Blindentypus

Bloss auf Grund dieser äusseren Hilfsmittel könnte heute das Bildnis des Homer nicht mehr sicher bestimmt werden. Die Beschreibung der Zeuxipposstatue ist zu rhetorisch gefärbt und zu dehnbar, um feste Anhaltspunkte zu bieten; die Reliefs und Gemälde haben im Durchschnitt keinen typischen Wert oder dieser Wert kann nur durch Rückschlüsse von typisch beglaubigten Bildnissen ermittelt werden; das einzige plastische Denkmal, das vielleicht unmittelbare Beweiskraft hätte, die Neapler Herme (a), ist verschollen; die Münzen endlich widersprechen sich gegenseitig, und keiner ihrer Typen deckt sich in überzeugender Weise mit einem vorhandenen Marmorkopf.

Glücklicherweise hilft uns das Moment der überlieferten Blindheit über alle Zweifel hinweg und lässt uns das Bildnis des Dichters sicher und unwidersprochen in dem schönen milden Greisenkopf mit den eingesunkenen verkümmerten Augen und dem täniengeschmückten Haar erkennen, der noch in folgenden Exemplaren erhalten ist:

1. Herme im Capitol, Philos. Zimmer No. 46, auf ungebrochenem nacktem Bruchstück; daher nicht die im Pal. Caëtani zu Rom gefundene, deren Kopf durch die Hacke des Maurers abgeschlagen wurde (Bottari I. p. 33) und die später nach Paris kam, sondern wahrscheinlich die vierte der zu Bottari's Zeit im Capitol befindlichen *(nel nostro Museo ne sono quattro)*. Der Kopf gradaus gerichtet, die Schläfenlocken weniger ausladend als beim Pariser (No. 10) und die Stirn breiter, aber im Profil demselben sehr ähnlich. Die Zeichen des Greisenalters diskret angegeben. Die Augen blind, der Mund geschlossen, die Tänie hinten tief ins Haar einschneidend. Der Ausführung nach wohl die beste der drei capitolinischen Büsten[2] und,

[1] Für die Namensaufschrift der Gemme bei Ursinus (Imag. p. 21 unten) haben wir so wenig Gewähr wie bei denen des Hesiod (p. 23) und des Plato (p. 53).

[2] Dass E. Braun (Ruin. und Museen p. 175) No. 44 als die beste bezeichnet, beruht wohl auf einem Druckfehler.

wie es scheint, noch von griechischer Arbeit. Nur die Nase neu, und diese etwas zu gerade und zu spitz ergänzt.

2. Gewandbüste im Capitol, ebenda No. 44 (abgeb. Bottari I. 54).[1] Die Augen blind, der Kopf aufwärts gerichtet, aber die Büste neu; daher die Richtung nicht verbürgt. Die Arbeit ziemlich roh.

3. Schleierherme im Capitol, ebenda No. 45. Der Schleier ist aus mehreren Stücken zusammengesetzt, was für sein Altertum spricht; doch ist keines der Stücke mit Sicherheit zugehörig. Visconti nimmt ihn für alt und fasst ihn als Zeichen der Apotheose.[2] Der Vorderteil des Kopfes bildet ein besonderes Stück. Das Gesicht sehr schmal, die Tänie breiter als gewöhnlich, die Brauen stark zur Nasenwurzel herabgezogen, der Schnurrbart in fast schablonenhaftem Halbkreis den geöffneten Mund umgebend. Aber trotz dem Schleier und der breiten Binde geht der Kopf deutlich auf das gleiche Original zurück wie der vorige. Die Ausführung etwas besser.

4. Kopf einer Doppelherme, sog. Homer und Archilochos, in der Galleria geografica des Vaticans [abgeb. unten p. 28][3], gefunden in Villa Fonseca auf dem Monte Celio. Sehr verwaschen und geflickt. Die Augen blind.

5. Wo die kürzlich in Rom gefundene, aus vielen Bruchstücken zusammengesetzte Büste (abgeb. Bullet. comunale XXVI. 1898. Taf. 3. 4) aufgestellt ist, weiss ich nicht.[4]

6. Kopf in Neapel, Corr. d. Meisterwerke, Gerh. No. 424, Inv. 6023, auf moderner Gewandbüste (abgeb. Tischbein Hom. nach Antiken, Taf. 1)[5]; aus der Sammlung Farnese. Die Augen halb von den Lidern bedeckt, mit tiefen Höhlen unter den Brauen. Nach vortrefflichem Vorbild, aber nachlässig ausgeführt. Wahrscheinlich identisch mit dem schon bei Ach. Statius 1569 Taf. 28 abgebildeten Kopf des Cardinals von Carpi, der allerdings auf nackter Herme. Aber ich wüsste nicht, welcher andere unter dem letzteren gemeint sein könnte.[6]

[1] Righetti I. 15; Christ Griech. Litt.gesch. Taf. 1. [2] Visc. Icon. gr. I. p. 60.
[3] Visc. Pio Clem. VI. 20; Icon. gr. I. Taf. II. 5; Pistolesi VI. 99.
[4] Vgl. Jahrb. d. Inst. XIV. Anz. p. 60.
[5] Bellori Imag. 52; Gronov. Thes. II. 18; Gargiulo Racc. 26 oder 43; Sybel Weltg. der Kunst p. 332.
[6] Der ausserdem von Magnus Die ant. Büsten des Hom. p. 12 als in Neapel befindlich citierte Homer mit der Nummer 306 ist der mutmassliche Sophokles im Saal d. Flora (s. Sophokles, farnes. Typus No. 1), der aber weder klein noch unbedeutend ist noch als Stele bezeichnet werden kann.

7. Bronzekopf in Florenz, Mus. archeol. (Amelung Führer durch Florenz No. 272), auf Bruststück mit Gewandrand, etwas vorgebeugt. Die Blindheit nicht speziell angedeutet. Von geringer Arbeit und sehr beschädigt; im Meer bei Livorno gefunden.[1]

8. Kopf in Mantua No. 287 (Dütschke IV. 761; ganz schlecht abgeb. Labus II. 14), auf einem Steinklotz, der durch Gips zu einer Gewandherme umgeformt ist. Wenig geöffnete Augen, schmale Kopfform. Sehr verwaschen.

9. Kopf in Verona, Biblioteca capitolare,[2] bei Rom gefunden. „Am nächsten dem Neapler (No. 6) verwandt“.

10. Herme im Louvre, Saal der Pallas von Velletri, Descr. No. 528, Cat. somm. No. 440, früher im Capitol [abgeb. Taf. I];[3] mit nacktem Bruststück. Sie wurde gefunden in Rom an der Strasse, die von S. Maria Maggiore nach dem Lateran führt, in die antike Gartenmauer des Pal. Caëtani eingelassen.[4] Der Kopf gebrochen, aber zugehörig und wohlerhalten, leicht aufwärts gerichtet, mit schmaler Binde.[5] Die Augen sehr wenig geöffnet, unverkennbar als blind gebildet. Haar und Bart etwas weniger symmetrisch angelegt als gewöhnlich. Der Schnurrbart nur auf der rechten Seite über die Mundwinkel herabgehend und sich dort mit dem Bart verbindend; die Büschel des letzteren wie nach links geweht.

11. Büste in Madrid (Hübner No. 185), mit halbgeöffneten Augen, die aber nicht bestimmt als blind charakterisiert sind. In allem Wesentlichen der des brit. Museums (No. 12) ähnlich.

12. Herme mit nackter Brust im brit. Museum No. 117 [abgeb. Taf. II. 2][6]; 1780 zu Bajae gefunden. Der Kopf gradaus gerichtet mit stark durchfurchtem Gesicht und reifartiger Tänie. Nur die Nasenspitze ergänzt. Auf der Brust die moderne Inschrift: ***Ille custodiet mihi spem.***

[1] Der angebliche Homerkopf im Pal. Riccardi (Dütschke II. No. 187), hat mit dem vorliegenden Typus nichts gemein, weder Blindheit noch Tänie noch ausladendes Seitenhaar.

[2] Thiersch Reisen in Italien I. p. 95; Heydemann Drittes Halle'sches Winckelmannsprogramm 1879. p. 7.

[3] Bott. I. 55; Visc. Icon. gr. I. 1. 2; Bouillon II; Mus. Nap. II. 66; Clarac pl. 1085; Baumeister Denkm. I. p. 698.

[4] Vgl. Bott. I. p. 33 und Labus Mus. di Mant. II. p. 101.

[5] Die breite Binde in der Abbildung bei Visconti (Vorderansicht), die auch Baumeister wiedergiebt, beruht auf einem Zeichnungsfehler.

[6] Anc. Marbles of the brit. Mus. II. 25. Vgl. Wolters Gipsabg. No. 1627.

13. Büste in Wilton House (Michaelis Anc. Marb. p. 680, No. 46), gering und sehr ergänzt.

14. Kleine Herme im Pantheon von Blundell Hall (Michaelis p. 362, No. 115; abgeb. Engrav. 64. 1). Ihr Altertum früher mit Unrecht von mir angezweifelt (bei Michaelis).

15. Büste in Sanssouci zu Potsdam [abgeb. Taf. II. 1][1]; mit leichter Richtung nach oben und mit geöffnetem Mund. Von mildem Greisentypus; der Bart sehr zerklüftet.

16. Herme in Schwerin (Schlie Katal. der Gipsabg. No. 369; Phot. Arndt), 1868 bei Terracina gefunden, gut und wohlerhalten, nur die Hälfte der Nase ergänzt. Sehr ähnlich dem Pariser Kopf No. 10.

17. Auch die ehemals im Besitz Rembrandts befindliche Büste, aufgeführt im Inventar von 1656, dargestellt auf einem Rembrandt'schen Gemälde des Herrn Rud. Kann in Paris (publ. von Six in Oud-Holland 1897, Fig. 6. 7)[2], scheint unseren Typus wiederzugeben, ist aber der Abbildung nach nicht als Kopie oder Abguss einer der capitolinischen zu fassen, wie S. Reinach meint. Der Kopf sitzt auf einer hässlichen (modernen?) Gewandbüste mit runder Plinthe. Er diente als Vorlage für den von Rembrandt gemalten Homer im Besitz des Herrn Bredius, der gegenwärtig im Königl. Museum vom Haag ausgestellt ist.

Zweifelhaft:

18. Büste oder Statuenoberteil in Villa Albani, Kaffeehaus No. 721. Der grösste Teil des Gesichts neu. Haar und Bart nicht homerisch.

19. Kopf in den Uffizien zu Florenz, im Inschriftensaal eingemauert bei No. 282 (Dütschke III. 392). Weder blind noch mit ausladendem Seitenhaar, die Stirn sehr hoch und ohne Runzeln, das Haupt von einem fast blätterlosen Epheukranz umwunden. Nicht ganz lebensgross, jetzt clipeusartig aus der Wand vorspringend.

20. Unterlebensgrosser Kopf der ehemaligen Sammlung Schubart in München, jetzt durch Auktion in anderweitigen Privatbesitz nach Meran gekommen (abgeb. Jahrb. d. Inst. VI. Anz. 1891. S. 25 und 26; Gipsabg. in Berlin und München), von schmaler Form und stark durchfurcht, sonst dem vorigen nahe verwandt, ebenfalls mit

[1] Krüger Antiqu. du roi de Prusse I. 1; Arndt-Bruckmann 1. 2; Jahrbuch des Inst. XI. 1896. S. 161. Vgl. Wolters No. 1628.

[2] Römische Mitth. XIII. 1897. p. 65.

hoher, epheubekränzter Stirn, und ohne die starken Schläfenlocken, so dass die Ohren von vorn sichtbar. Namentlich Letzteres giebt dem Kopf etwas Unhomerisches.[1]

21. Kopf eines bärtigen Dichters mit Binde über der kahlen Stirn, auf Hermenschaft, bei Heemskerk Röm. Skizzen Bd. I.[2]

Der bei d'Escamps Collection Campana pl. 44 abgebildete sog. Homer, der meines Wissens weder in Paris noch in Petersburg, ist der Abbildung nach falsch benannt.

Modern:

Büste im Hof des Pal. Giraud zu Rom.

Kopf im Pal. Doria zu Rom (abgeb. Magnus Die Büsten des Homer, Titelblatt), mit Epheukranz.

Büste in Aranjuez, Casa del labrador (Hübner p. 163. 9*).

Kopf in Blundell Hall, Gartenhaus (Michaelis S. 369. No. 168; ganz schlecht abgeb. Mon. Matth. II. 9. 4), auf Gewandbüste.

Kleines Alabasterbüstchen in Cambridge, Trinity College.

Bronzekopf in Braunschweig (Riegel Führer durch d. Mus. 1887. S. 12. No. 257).

Herme in Stockholm (Wieseler im Philologus 1868. p. 209), mit Namensaufschrift.

Wenn Plinius[3] als Beispiel eines von der Phantasie geschaffenen Bildnisses gerade das des Homer hervorhebt und von den übrigen schweigt, so dürfen wir daraus entnehmen, dass schon im Altertum diese Schöpfung als eine in ihrer Art besonders geniale und zutreffende angesehen wurde. In der That steht sie auf der vollen Höhe der griechischen Idealbildungen.

Der Erfinder hat der Überlieferung und der allgemeinen Vorstellung gemäss den Dichter als blind gewordenen Greis dargestellt. Das hohe Alter giebt sich namentlich in den Runzeln des Gesichts, den tief eingesunkenen Augen, den fleischlosen Wangen und der Beugung des Nackens kund, während allerdings keine übermässige

[1] Die Ungleichkeit der Gesichtshälften erklärt Magnus in der o. a. Schrift p. 49ff. als Darstellung einer pathologischen Affektion (Lähmung des linken *nervus facialis*). Der Verfertiger der Büste, meint er, habe wahrscheinlich einen blinden Greis, der diese Lähmung besessen, als Modell benützt, im Glauben, dass diese pathologische Erscheinung ein wesentlicher Bestandteil des Blindenausdrucks sei.

[2] Michaelis Jahrb. d. Inst. VI. 1891. p. 152. 64. V.

[3] Plinius H. Nat. XXXV. 2.

Kahlheit vorhanden und das Haar nur über der Stirn bis zur Höhe des Scheitels gelichtet erscheint. Die Blindheit, für die es genau genommen keinen plastischen Ausdruck giebt, ist durch die Verkümmerung der Augen angedeutet, teils durch die Kleinheit der Augäpfel und der Lidöffnung, teils durch den Schwund der Fettpolster unter den Brauen und die dadurch entstandenen, von der eingeschrumpften Haut bedeckten Höhlungen in den Augenwinkeln,[1] zugleich aber durch den leeren, nicht fixierenden, sondern ins Unbestimmte gerichteten Blick. Dazu kommt dann als Drittes, für den Ausdruck ganz besonders Massgebendes die leichte Hebung des Kopfes nach oben, welche zusammen mit den hoch nach auswärts emporgezogenen Brauen und dem etwas geöffneten Mund die Verzückung und Weltvergessenheit des der Gegenwart entrückten, weit zurück in die Vergangenheit schweifenden Dichters bezeichnet. Und zwar giebt sich diese Verzückung, wie richtig bemerkt worden ist (Arndt), als die des epischen Dichters zu erkennen, bei dem die persönliche Empfindung und Anteilnahme ganz hinter dem objektiven Schauen verschwindet. Der Ungleichheit im Zug der Brauen wird man kaum eine bestimmte psychologische Bedeutung zuschreiben dürfen.[2] Sie dient wie die der Runzeln mehr nur dazu, den senilen Charakter des Antlitzes zu verstärken. – Um den Kopf läuft jene schmale, manchmal reifartig gebildete Binde, durch die auch Anakreon, Sophokles und andere berühmte Männer des Altertums ausgezeichnet sind. Sie zieht über dem Nacken eine tiefe Furche ins Haar, während sie an den Seiten die Grenzlinie bildet zwischen dem dünn bewachsenen Scheitel und den reich vorquellenden Schläfenlocken; diese letzteren in ihrer Fülle ähnlich wie das Zeushaar ein Ausdruck der innewohnenden schöpferischen Kraft und zugleich plastisch von höchst lebendiger Wirkung. Nach unten ist das Gesicht durch einen in stramme Büschel gegliederten, etwas wirren und zerklüfteten, aber nicht langen Bart abgeschlossen, von dem die Unterlippe und der vordere Teil des Kinns frei bleiben.

Die genannten Merkmale und Charakterzüge sind mit wenigen Ausnahmen sämtlichen Exemplaren gemein und dürfen daher als die

[1] Der Schwund des Augenhöhlenfetts hat nach Magnus (Büsten des Homer p. 29) mit der Erblindung nichts zu thun, „giebt aber dem Gesicht einen eigentümlichen Zug von Wehmut und Leiden, weshalb seine Hervorhebung ein wirksames Mittel für die plastische Darstellung des Blindenantlitzes“.

[2] „Ausdruck angestrengten Denkens“. Arndt.

normalen und kanonischen angesehen werden. Wesentliche Verschiedenheiten kommen nur vor in Beziehung auf die Form der Nase, auf die Haltung des Kopfes und, wenn man will, auf die deutlichere oder undeutlichere Angabe der Blindheit.[1]

Über die Form der Nase ist zwar schwer zu urteilen, da dieses Glied fast überall ergänzt ist. Grösstenteils erhalten ist sie an der Londoner Herme (12) und wenigstens noch im Ansatz an der Schleierherme des Capitols (3); beidemal deutlich, wenn auch mässig gebogen. Und da dies im Einklang mit der realistischen Behandlung und den überall gebrochenen Linien, so könnte man geneigt sein, es für das Ursprüngliche zu halten. Indes zeigt eines der besten Exemplare, das in Schwerin (16), ebenso deutlich den Ansatz (die Hälfte) einer geraden Nase, wie sie ähnlich und anscheinend richtig an denen in Paris (10) und im Capitol (1) ergänzt ist. Eine Erklärung dieser Verschiedenheit vermag ich nicht zu geben; ich kann sie bloss konstatieren.

In der Haltung abweichend ist sodann die Herme des britischen Museums (12), deren Kopf nicht sowohl gehoben als vielmehr gesenkt ist. Zugleich entbehrt sie der spezifischen Andeutung der Blindheit und ist ihr Gesichtsausdruck durch übertriebene Betonung der Runzeln modifiziert. Doch kann deswegen nicht von einem besonderen Typus gesprochen werden.[2] Sie geht deutlich auf das gemeinsame Original zurück. Die Modifikationen scheinen mehr auf Mangel an Verständnis und auf Streben nach Effekt als auf bewusster künstlerischer Charakterisierung zu beruhen, wie denn die genannte Herme dem Ideal des Dichters viel weniger gerecht wird als die Köpfe in Neapel (6), Potsdam (15), Paris (10) und Schwerin (16). An Stelle der poetischen Verzückung ist hier Unruhe und Erregtheit und etwas wie Verdrossenheit getreten, Züge, die etwa dem Archilochos

[1] Letztere fehlt bisweilen ganz, aber gewiss nur, weil es dem Kopisten so beliebte, und nicht immer da, wo es Magnus annimmt. Ich beuge mich natürlich vollkommen vor den Ausführungen des Mediziners, soweit sie sich innerhalb der Schranken seiner Disziplin bewegen. Da es sich aber bei der Darstellung des Homer nicht um die objektive Konstatierung der Blindheit, sondern um den subjektiven Eindruck, den seine Augen auf den Betrachter hervorrufen, handelt, so wird es nicht als Überhebung taxiert werden, wenn ein Laie in der Beurteilung von dem Mediziner abweicht. So scheint mir z. B. bei den zwei capitolinischen Hermen (1 u. 2) trotz der gegenteiligen Meinung von Magnus die Blindheit wirklich angedeutet.

[2] Typus des abwärts blickenden Homer. Arndt.

oder Hipponax zukämen, die aber bei Homer im Gegenteil fast befremden. Auch bei den Hermen im Capitol (1), in Paris (10) und Schwerin (16), die wir in Beziehung auf die Nasenbildung zusammengestellt haben, ist der Kopf nicht aufwärts, sondern nur gradaus gerichtet. Aber hier wird der Mangel der Hebung durch die stärkere Beugung des Nackens einigermassen ersetzt, so dass die Wirkung im Grunde die gleiche. – In Beziehung auf die plastische Behandlung der Formen bildet die capitolinische (1) zu der des brit. Museums (12) gleichsam den entgegengesetzten Pol: Höchste Diskretion in der Wiedergabe der Gesichtsfalten, geringe Ausladung der Seitenlocken, milder und ruhiger Ausdruck. Die Mehrzahl der Exemplare halten zwischen beiden die Mitte. Die Runzelung der Gesichtshaut ist bei ihnen das natürliche Merkmal des Alters und der geistigen Konzentration, die Haare umrahmen in ehrwürdiger, aber nicht ungeordneter Fülle das schmale Antlitz, und eine stille, in episches Schauen aufgelöste Begeisterung belebt die greisenhaften Züge.

Ausser den genannten Modifikationen kommt einmal auch die Verhüllung des Hinterhauptes bei einem Hermenbildnis vor (im Capitol, 3), was mit Bezug auf die vielfach dem Dichter gespendeten göttlichen Ehren und die betreffende Darstellung des Neapler Silberbechers (d) als Zeichen der Vergötterung gefasst wird.[1] Wenn das gewöhnlich als Apotheose des Homer bezeichnete Relief des brit. Museums (c) ihn unerhüllt zeigt, so spricht dies nicht gegen jene Deutung, sondern höchstens gegen die Genauigkeit seiner eigenen Bezeichnung. Es stellt eben mehr die Ehrung und Verherrlichung des Dichters als den Akt der Apotheose dar. Allein es ist zweifelhaft, ob die Schleierherme des Capitols als solche ein antikes Werk. So viel ich sehe, besteht der ganze Schleier aus früher abgetrennten und nirgends sicher zugehörigen Teilen. Es kann daher sehr wohl der Fall sein, dass der Vorderteil des Kopfes erst bei seiner Überarbeitung in neuerer Zeit (etwa 17. Jahrhundert) mit dem ihm ursprünglich fremden Schleier verbunden worden ist. Jedenfalls ist das Motiv etwas nachträglich Hinzugekommenes, im besten Falle etwas Römisches, nicht der typische Ausdruck für die in den griechischen Städten aufgekommene Vergötterung.[2]

[1] Visconti Icon. gr. I. p. 60.

[2] Bei dem Kopfe an eine andere Person zu denken, etwa an Tiresias (mit Bezug auf das albanische Relief bei Winckelmann Mon. ined. 157, jetzt im Louvre) lässt die handgreifliche Übereinstimmung des Typus mit dem des Homer nicht zu.

Die Beigabe des Epheukranzes findet sich nur an den zweifelhaften Köpfen in Florenz (19) und in Meran (20), was nicht gerade zu Gunsten ihrer Homerbedeutung spricht. Dass der Epheu als Abzeichen der dionysischen Dichter gelten kann, ist nicht zu bestreiten. Bei epischen wird er wohl kaum nachzuweisen sein.

Obgleich mindestens fünf Wiederholungen, im Capitol (1), im Vatican (4), im Louvre (10), im brit. Museum (12), in Schwerin (16), von Anfang an als Hermen gearbeitet sind und andererseits keine sicheren Überreste von Statuen auf uns gekommen sind, ist doch aus der Beugung des Nackens und der Hebung des Kopfes mit Wahrscheinlichkeit zu schliessen, dass das Urbild eine Statue war und zwar eine sitzende. Die Reliefs, Gemälde und Münzen zeigen den Homer mit einer einzigen zweifelhaften Ausnahme (Homer zwischen Ilias und Odyssee im Louvre, unten p. 24) alle sitzend, die meisten freilich in einer Schriftrolle lesend, was sich mit dem Blindentypus nicht verträgt. Aber auf diesen kleinern Denkmälern musste die Charakterisierung der Blindheit von selbst wegfallen.

Ob die Zeuxipposstatue stehend oder sitzend gebildet war, bleibt trotz der wortreichen und detaillierten Schilderung unklar. Wir erfahren bloss, dass sie beide Hände über einandergelegt auf einen Stab stützte, einem Sinnenden gleich: also ungefähr wie es bei aufrechter Stellung an einer zu Homer restaurierten herculanischen Statue in Neapel, Gerh. No. 332, Inv. 6126 (abgeb. Comparetti e de Petra La villa Erc. XVIII. 1)[1], der Fall ist.[2] Doch konnte das gleiche Motiv ebensogut bei einer sitzenden Statue vorkommen; vgl. das unten (am Schluss des Abschnitts) erwähnte Relief in Lansdowne House. Das ἵστατο θεῖος Ὅμηρος (Christod. 321) schliesst eine solche nicht aus. Im Allgemeinen müssen wir, auch abgesehen von der Analogie der Denkmäler, die sitzende Stellung als die passendere für den greisen Homer und demgemäss für die wahrscheinlichere des Urbildes unserer Hermen halten.

Dass die Entstehungszeit nach Alexander fällt, geht aus der naturalistischen Darstellung des Greisenalters und der Blindheit mit Sicherheit hervor[3]. Aber innerhalb der Periode des Hellenismus wird

[1] Gargiulo Racc. Tav. 26; Clarac pl. 846.

[2] Der aufgesetzte Kopf ist meinen Notizen nach modern und eine freie Wiederholung des Homer-Sophokles, obgleich ich Zweifel an seinem Altertum sonst nirgends ausgesprochen finde, auch nicht bei Comparetti e De Petra.

[3] Vgl. Helbig Campan. Wandgemälde p. 209; Rev. Archéol. 1894. p. 358f. — Anders J. Six. in den Röm. Mitth. XIII. 1897. p. 60f., der aus vermeintlichen Spuren

man nicht zu weit hinabgehen dürfen, schwerlich bis zum Laokoon, an den ja der Kopf allerdings stilistisch erinnert. Aus allgemein kunst- und litterarhistorischen Gründen muss man vielmehr geneigt sein, ihn möglichst an den Anfang der Periode zu setzen. Denn so Treffliches und Glänzendes die griechische Plastik damals noch produzierte, so ist doch vom 3. Jahrhundert an deutlich eine Abnahme ihrer Schöpferkraft bemerkbar. Auch war das Bildnis Homers gewiss eines der ersten Dichterporträts, an dem sich die von Lysippos angeregte Kunstrichtung versuchte. Der Ort der Erfindung aber war höchst wahrscheinlich Alexandria, wo Kunst und Homerkultus gleichermassen eine Heimstätte gefunden hatten.[1]

2. Sonstige Typen

Neben diesem sicheren und unangefochtenen Bildnis werden nun häufig noch ein paar weitere Typen auf Homer bezogen, über deren Berechtigung das Urteil schwankt, nämlich die früher oder anderweitig als Apollonios von Tyana, als Epimenides und als Hesiod oder Sophokles gedeuteten Köpfe: nach dem Schmuck der Tänie oder des Haarreifs sowie nach dem mehrfachen Vorkommen der Exemplare lauter Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten, aber diese dem Stil nach nicht der hellenistischen, sondern der voralexandrini- Zeit angehörig.

Der präsumptive Entwicklungsgang der Homerdarstellungen steht der Annahme keineswegs entgegen, dass es im Altertum verschiedene Porträttypen des Dichters gegeben habe. Die Statuen des Homer und Hesiod im Weihgeschenk des Mikythos, wenn auch viel-

von Stilisierung des Haares am Pariser (10) und Londoner Kopf (12) und mit Bezug auf die Greisendarstellung einer Euphroniosvase im brit. Museum (abgeb. a. a. O. Fig. 4), auf ein älteres Vorbild (Dionysios von Argos) schliessen möchte. Ich habe keine Gelegenheit mehr gehabt, jene Spuren an den Originalen nachzuprüfen. Doch begreife ich nicht, was die Verfertiger der Büsten damit bezweckt haben sollten. Sie arbeiteten doch jedenfalls nicht nach einem archaischen Vorbild. Was hatte es also für einen Sinn, an Stellen, die nicht ins Auge fallen, Reminiscenzen an frühere Homerdarstellungen anzubringen? Aus den Vasenbildern kann meines Erachtens absolut nichts geschlossen werden.

[1] Vgl. Michaelis Über alexandrinische Kunst, in den Verhandlungen der Philologenversammlung zu Zürich 1888 p. 42f.

leicht noch nicht typisch durchgebildet und mehr nur durch Attribute und Beigaben oder durch Beziehungen als solche gekennzeichnet, beweisen, dass beide Persönlichkeiten schon am Anfang des 5. Jahrhunderts zum Vorwurf von plastischen Darstellungen gemacht wurden; und es ist völlig unglaublich, dass in der darauf folgenden künstlerischen und litterarischen Blüte nicht ähnliche und dann gewiss gelungenere Versuche stattfanden, welche zur vorläufigen Feststellung eines Typus führen mussten. Auch das Erzbild im Zeuxippos, dessen Haare zurückgenommen (εἰσοπίσω πεφορημένος) auf dem Nacken ruhten, muss, wenn die Beschreibung des Christodor zuverlässig, im Typus von unseren Hermen verschieden gewesen sein. Aber es ist auch schwer zu glauben, dass der Urheber des alexandrinischen Homer sein Werk ganz auf neuer Grundlage geschaffen, ohne alle Berücksichtigung des bisher acceptierten Formencharakters, so dass wir es mit zwei unabhängig voneinander entstandenen, formell beziehungslosen Bildnissen oder Bildnisgruppen zu thun hätten. Die gestaltende Phantasie durfte, wenn sie etwas Glaubwürdiges hervorbringen wollte, nicht willkürlich verfahren. Sie musste sich an die Tradition und an die üblich gewordene Vorstellung halten. Nur dann konnte die neue Schöpfung auf Verständnis und Anerkennung rechnen.

Wenn wir also, rückwärts schliessend, es für höchst wahrscheinlich halten, dass der Homer der Blütezeit in seinem allgemeinen Formencharakter eine gewisse Verwandtschaft mit dem späteren uns bis jetzt allein sicher bekannten alexandrinischen Typus hatte, so wird man doch vielleicht zwei sehr wesentliche Züge noch nicht dort suchen dürfen, den Ausdruck der Begeisterung und das Merkmal der Blindheit.

Das Porträt des 5. und 4. Jahrhunderts, wie es uns in den erhaltenen Denkmälern vorliegt, beschränkt sich im Durchschnitt auf die Wiedergabe des Ethos. Momentane Stimmungen oder gar leidenschaftliche Erregungen treten kaum bei ihm zu Tage. Und was das Merkmal der Blindheit betrifft, so lässt sich die Existenz der bezüglichen Tradition allerdings schon für das 5. Jahrhundert nachweisen [1]; aber es lag nicht im Sinne der damaligen Kunst, auf dergleichen körperliche Gebrechen Rücksicht zu nehmen oder gar sie zum Ausgangspunkte der Darstellung zu machen. Beides, das Moment der Begeisterung und das der Blindheit, scheint eben das Neue zu sein, was der alexandrinische Künstler in das Homerideal einführte, und

[1] S. oben p. 1. Anm. 2.

was immerhin auch eine Umgestaltung und Modifizierung der Formen im Gefolge haben mochte.

Geht man mit diesen Voraussetzungen an die Beurteilung der oben erwähnten angeblichen Homerbildnisse, so dürfte zunächst nur eines davon wegen typischer Verwandtschaft in Betracht kommen, aber gerade dasjenige, das wir jetzt aus äusseren Gründen ziemlich sicher ausscheiden müssen, der sog. Hesiod oder alte Sophokles [Taf. XIV].

Die Verwandtschaft zeigt sich in der Anlage und in der gleichen Länge des von einer Tänie umwundenen, bloss auf der Stirn etwas gelichteten Haares, in den frei darunter hervortretenden Ohren, im Zug der nach den Schläfen emporgewölbten Brauen, in dem mässig langen, allerdings hier in weichere Locken gegliederten Bart. Man könnte sich dieses bescheidene, aber nicht zu übersehende Mass von Ähnlichkeit, das auch längst die Homerbenennung einer Anzahl von Exemplaren (Neapel, Vatican, V. Albani)[1] veranlasst hat, sehr gut durch die Annahme erklären, dass hier ein älterer Typus vorliege, wo der Dichter einfach als ein Weiser der Vorzeit charakterisiert war. Zu den 17—21 erhaltenen, resp. mir bekannten Hermen und Büsten des (blinden) Homer kämen auf diese Weise noch etwa ebenso viel weitere, so dass die Zahl auf einige 30 stiege, was bei der Stellung, die der Dichter im Leben und in der Litteratur des Altertums einnahm, immer noch keine auffallend grosse ist. Man müsste sich eher wundern, wenn es bei den 17 oben angeführten sein Bewenden hätte, während doch manche Dichter und Philosophen viel stärker vertreten sind. — Allein die ganze Kombination fällt dahin, weil gewichtige Gründe, darunter zwei Aufschriften mutmasslicher Repliken des Typus, den Beweis zu liefern scheinen, dass nicht Homer, sondern Sophokles dargestellt sei.[2]

Der sog. Epimenides [Taf. VI] mit dem langen gescheitelten Stirnhaar, dem geraden Profil und dem schlichten, spitz zulaufenden Bart bietet ausser der Tänie, die hier viel höher über dem Ohr hinläuft, im Grunde keine Vergleichungspunkte mehr. Aber er zeigt die sonst bei Porträts nicht wieder vorkommende Eigentümlichkeit der geschlossenen Augenlider, welche neben Schlaf oder Tod, wie Einige

[1] S. Typus des farnes. Sophokles No. 1, 3, 5.
[2] S. Sophokles, farnesischer Typus.

meinen, vielleicht doch auch Blindheit ausdrücken könnten; wie denn Cedrenus der von ihm beschriebenen Homerstatue in der That geschlossene Augen giebt (ὄμματα συνημμένα τοῖν βλεφάροιν). Pathologisch liesse sich diese Deutung insofern rechtfertigen, als ein Blinder, der mit dem Stab seinen Weg tastet, die erloschenen Augen unwillkürlich durch Schliessen der Lider beschützt; während gegen die Deutung der Herme auf einen Schlafenden eingewendet werden kann, dass beim Schlaf die Sehnen abgespannt werden und der Kopf auf die Schulter oder die Brust zu sinken pflegt, was hier nicht der Fall.

Trotzdem glaube ich, muss man doch Bedenken tragen, in den geschlossenen Augen der Herme die Bezeichnung der Blindheit zu sehen. Eine so unbestimmte und irreführende Formensymbolik scheint mir nicht im Sinne der frei gewordenen griechischen Kunst zu liegen. Der antike Betrachter konnte so wenig wie wir erkennen, ob damit Schlaf oder Blindheit gemeint sei. Er musste im Gegenteil zunächst an Schlaf denken, und wird sich durch die Erwägung, dass nicht alle realen Konsequenzen des Schlafes dargestellt sind, in diesem Eindruck kaum haben stören lassen. Wer durfte bei einem Idealporträt des 4. Jahrhunderts dergleichen erwarten oder verlangen? Auf Blindheit konnte der Betrachter erst raten, wenn der Kopf durch andere Indizien (Namensaufschrift oder Ähnliches) als Homer bezeichnet war. Dann war aber die Symbolik der geschlossenen Augen im Grunde überflüssig.[1] — Was endlich die ὄμματα συνημμένα τοῖν βλεφάροιν des Cedrenus betrifft, so können dieselben kein grosses Gewicht beanspruchen, da sie im Widerspruch stehen mit den κενεοῖς ὄμμασιν des Christodor, dessen Zeugnis doch immerhin noch mehr Vertrauen verdient, als das des Cedrenus, der seine Schilderung der Zeuxippos-statue erst schrieb, als letztere schon zu Grunde gegangen war.

Ziemlich irrelevant scheint mir, was Six neuerdings zu gunsten der Blindheit geltend macht,[2] die Augen seien hier nicht in natürlicher Weise wie im Schlaf geschlossen, sondern sie seien krankhaft gebildet mit viel zu hoch liegendem Spalt. Denn dass dies eine Darstellungsform der Blindheit und eben diejenige, welche in der älteren Zeit üblich war, ist eine ganz unbegründete Behauptung.

[1] Auch der von Babelon in der Gazette arch. X. 1885. pl. 1. publizierte Marmorkopf im Museum von Orléans *(les paupières baissées et les yeux fermées)*, der als das Ex-voto eines geheilten Blinden erklärt wird, ist gewiss nur ein Schlafender. Und ebenso der Jünglingskopf im Magazzino comunale zu Rom (hinten rechts).

[2] Röm. Mitth. XIII. 1897. p. 65.

Ich bin daher nach wie vor der Meinung, dass die geschlossenen Augen unserer Herme nicht auf Blindheit und die Herme selber nicht auf Homer zu deuten sei.[1]

Am wenigsten formenverwandt von den dreien ist der sog. Apollonios von Tyana [Taf. III], den Visconti zu einem Homer umtaufte und dem blinden als gleichberechtigt an die Seite stellte.[2] Es ist, wenn man die beiden besten und übereinstimmendsten Exemplare im Capitol (Hesiod. 1) und in Neapel (Hesiod. 3) zu Grunde legt, ein ehrwürdiger Greisenkopf mit noch vollem Stirn- und langem Nackenhaar, um welches statt der Tänie ein wulstiger Reif gelegt ist. Seitwärts (wenigstens links) quillt eine grössere Locke über den Reif. Die vordern Bartsträhne laufen von den Mundwinkeln in zwei symmetrischen Bogen- oder Schlangenlinien unter dem Kinn zusammen, um sich in ihren Spitzen wieder zu trennen. Man mag dieses Bildnis betrachten, von welcher Seite man will, nirgends treten uns Berührungspunkte mit dem Typus des blinden Homer entgegen. Was hier zu der Deutung veranlasst hat, ist denn auch nicht der aus der Physiognomie sprechende Charakter, sondern die angebliche Ähnlichkeit mit dem Homerkopf der Amastrismünzen und nebenbei mit der Statue des Christodor. Indes sind die Münzen wegen ihrer wechselnden Typen bekanntlich ein schlechtes Kriterium für Porträtbestimmungen. Die einen gleichen und die andern gleichen nicht, und man ist niemals sicher, ob die Ähnlichkeit nicht zufällig. Die Zeuxipposstatue aber mag immerhin das lange Nackenhaar mit diesem Typus gemein haben. Durch Anderes wie die kahle Stirn, die vorspringenden Brauen, den nach unten breiter werdenden Bart, unterscheidet sie sich wieder deutlich von ihm, so dass es reine Willkür, sich auf sie zu berufen. Ohne daher zu behaupten, dass die Apollonioshermen unmöglich Homer darstellen können, müssen wir doch die geltend gemachten Empfehlungsgründe für diese Deutung als überaus schwach und hinfällig und die Deutung selbst, da sie auch nicht durch die mindeste typische Verwandtschaft unterstützt wird, als unwahrscheinlich bezeichnen.[3] Eventuell wäre es eine dem alexan-

[1] Vgl. Jahrb. d. Inst. XI. p. 169f. Ähnlich Helbig (Führer I². No. 283) und Brunn (Münchener Sitzungsberichte 1892. p. 669) gegenüber Winter (Jahrb. d. Inst. V. 1890. p. 164).

[2] Vgl. den Abschnitt über Hesiod, wo die Repliken aufgezählt sind (p. 26. Anm. 4).

[3] Vgl. Jahrb. XI. 1896. p. 165.

drinischen Homer vorangegangene Schöpfung, etwa von einem Künstler der zweiten attischen Schule, wo sich am ehesten Analogieen zu der malerisch arrangierten Anlage des Haares finden möchten.

Völlig ausserhalb des Kreises der bisher besprochenen Typen steht das kleine, nur 5 cm hohe Terracottaköpfchen von Smyrna, jetzt im Louvre (vergrössert abgeb. in den Mélanges Weil 1898, p. 409), welches S. Reinach für eine Darstellung des blinden Homer in Anspruch nimmt. Es weicht von allen vorigen schon darin ab, dass die Haare (oder die Stelle derselben) mit einem Tuch bedeckt sind, welches von einer Binde umwunden zu beiden Seiten steif und ausladend über die Ohren fällt. Die halbgeschlossenen Augen und die zusammengezogenen Brauen geben ihm, wenn man will, das Ansehen eines Blinden, was zusammen mit dem Fundort Smyrna die Deutung veranlasst hat. Allein das bei Homer sonst ganz unbekannte und unmotivierte Kopftuch und der Mangel an irgend welchen Spuren eines solchen Typus in der monumentalen Kunst lassen die Deutung höchst prekär erscheinen.

Das Ergebnis wäre also das, dass zwar im Altertum sehr wahrscheinlich verschiedene Typen des Homer existiert haben, dass sich aber mit Sicherheit nur noch einer aus verhältnismässig später, jedenfalls nicht voralexandrinischer Zeit nachweisen lässt, derjenige, wo er als blinder Sänger charakterisiert ist. Was für andere Darstellungsversuche daneben gemacht wurden oder früher gemacht worden waren, ob solche mit sehenden oder mit blinden Augen, und ob einer oder einige davon mit Erfolg gekrönt waren, und sich vielleicht unerkannt noch unter unseren Denkmälern vorfinden, entzieht sich bis jetzt unserer Kenntnis. Der sog. Epimenides und der sog. Apollonios dürften schwerlich dazu gehören.

Von den durch Beischriften oder allegorische Beigaben beglaubigten Homerdarstellungen auf den Reliefs, Gemälden und Münzen (S. oben p. 4 ff.) erweist sich keine als direkt abhängig weder vom Blindentypus noch überhaupt von einem uns bekannten plastischen Vorbild. Sie sind zum Teil offenbar willkürlich behandelt, meist ohne den geringsten Anklang an die besprochenen Hermen und ohne gegenseitige Verwandtschaft untereinander. Das eine Mal Homer zeusartig, mit majestätischem Lockenkranz und krausem Bart

(Relief des Archelaos im brit. Museum. c), das andere Mal mit verhülltem Hinterhaupt (Silberbecher von Herculaneum in Neapel. d), wieder ein anderes Mal mit um die Stirn flatterndem, ungepflegtem und bis auf die Schultern hängendem Haar (Wandgemälde von Pompeji. f). Nur die sitzende Figur auf der Berliner Kalksteinplatte [Abb. 1] bietet im Charakter von Haar und Bart und in der ausgesprochenen Greisenhaftigkeit Berührungspunkte mit dem Blindentypus, die vielleicht auf ein Abhängigkeitsverhältnis schliessen lassen, obwohl sie ohne die Inschriften kaum hinreichten, die Deutung sicher zu stellen.

Fast noch eher könnte man bei einer Relieffigur der ehemal. Sammlung Beugnot, jetzt im Cabinet des médailles zu Paris, Chab. No. 3308 (publ. von Ch. Lenormant in den Annal. d. Instit. 1841, Tav. L. p. 310),[1] welche sonst nicht als Homer beglaubigt ist, eine typische Verwandtschaft erkennen und sie dem entsprechend deuten: Ein sitzender Greis mit nackter Brust, den Mantel über die Schultern und um die Beine geschlagen, mit beiden Händen eine geöffnete Rolle haltend. Das Haar ist von einem schmalen Reif umgeben und fällt in einem starken Büschel vor den Ohren herab. Die Stirn hoch, aber nicht kahl, die Nase gerade, der Bart kurz und gelockt. Die hohlen, einst eingesetzten Augen und die geöffnete Schriftrolle, die einen Sehenden voraussetzen, würden an sich noch nicht gegen Homer sprechen, da die Reliefs und Münzen ihn fast durchgängig so zeigen. Indes ist nicht zu leugnen, dass der Typus im Allgemeinen ungefähr in gleichem Masse wie mit Homer auch mit dem farnesischen Typus des Sophokles (s. d.), für den ihn Lenormant erklärt, verwandt ist, so dass eine diesbezügliche Entscheidung fast nicht möglich.

Vollends prekär sind die Deutungen einiger Litteraten- oder Dichterfiguren auf Wandgemälden und Sarkophagen, bei denen man des Gegenstandes halber an Homer gedacht hat, wenn auch der Typus in keiner Weise darauf hindeutet, ja gar damit im Widerspruch steht.

So fassen Avellino, Comparetti u. A. den sitzenden lorbeerbekränzten Dichter auf den pompejanischen Bildern bei Helbig Wandgemälde Campan. No. 1378. 1378b. 1379 (das eine abgeb. im Atlas, Taf. XVIII. 2) als Homer der Kalliope oder zwei Musen gegenüber.[2] Helbig denkt wohl richtiger an einen musikalischen Wettstreit nicht näher zu bezeichnender Persönlichkeiten.

[1] Und danach bei Jahn Bilderchroniken Taf. II. 4.
[2] Vgl. Comparetti La Villa Ercol. p. 36. Anm. 5.

Ebenso unbestimmbar die sitzende bärtige Figur auf dem chigischen Musensarkophag der Villa Cetinale bei Siena (publ. von Petersen in den röm. Mitth. 1893. Taf. II. III, vgl. p. 66), unter welche eine moderne Hand den Vers geschrieben: ***Non Parnasum sed Cetinalem adamavit Homerus.***

Die ähnliche, etwas jüngere auf der Schmalseite des ehemals capitolinischen Musensarkophags im Louvre, Descr. 307, Cat. somm. No. 475 (abgeb. Bouillon I. 79)[1], mit entblösstem Oberleib und noch vollem Haar, einer stehenden weiblichen Figur gegenüber, welche durch das Scepter als göttliches Wesen, durch die Rolle als Klio oder Kalliope charakterisiert ist. Unter der männlichen ist nach dem demonstrierenden Gestus der vorgestreckten Rechten wohl eher ein Philosoph als ein Dichter gemeint, wie ja auch das Gegenstück Sokrates ein Philosoph.

Die stehende Mantelfigur mit der Rolle auf der Schmalseite eines anderen Sarkophags ebenda, Descr. 776 (abgeb. Bouillon III, basreliefs pl. 24)[2], angeblich Homer zwischen Ilias und Odyssee, von denen die letztere durch die Prora charakterisiert sein soll.

Von Welcker auf Homer gedeutet, aber wahrscheinlich nur das Sepulcralmonument eines Dichters, das grosse Marmorrelief in Lansdowne House (Michaelis Anc. Marbl. p. 437, No. 2; abgeb. Welcker A. D. II. Taf. 11)[3]: Ein sitzender bärtiger Mann, der den linken Ellenbogen auf einen mit der Rechten gehaltenen Knotenstock stützt. Vor ihm ein Baum mit Vogelnest und Schlange, was mit Ilias II. 312 in Verbindung gebracht wird: Homer über das Wahrzeichen von Aulis, d. h. über den Verlauf des trojanischen Krieges nachsinnend. Der Kopf ist alt, aber nicht zugehörig, sondern der eines Hades.[4]

Auch das von R. Rochette und Welcker als „Homer und Penelope“ publizierte veroneser Relief (abgeb. Welcker A. D. II. Taf. XI, 18, vgl. p. 217) ist ohne allen Zweifel sepulcraler Natur.[5]

[1] Clar. pl. 205. 45; Jahn Bilderchroniken Tf. II. 5. Vgl. Fröhner, Not. de la sc. ant. I. No. 378, wo die übrige Litteratur.

[2] Clarac. pl. 226, 253.

[3] Jahn Bilderchroniken III. 1.

[4] Vgl. Michaelis bei Jahn a. a. O. p. 123.

[5] S. Conze in d. Arch. Ztg. 1867. Anz. p. 102.

Hesiod

Hesiod von Askra in Böotien lebte, wie gewöhnlich angenommen wird, etwa ein Jahrhundert später als Homer. Er trat in seiner Heimat als epischer Dichter auf und scheint niemals weit über die Grenzen derselben hinausgekommen zu sein. Als er in hohem Alter, wahrscheinlich im Lande der Lokrer, starb, wurden seine Gebeine nach Orchomenos gebracht, wo ihm auf dem Markt ein öffentliches Denkmal errichtet wurde.

Die älteste überlieferte Darstellung seiner Person ist wie bei Homer die des Dionysios von Argos im Weihgeschenk des Rheginers Mikythos für Olympia (c. 470 v. Chr.). Beide Dichter waren, wie es scheint, nebeneinander aufgestellt in unterlebensgrossem Massstab.[1]

Von späteren kennen wir:

Die sitzende Statue mit der Kithara im Museion auf dem Helikon[2] und

Eine eherne Bildsäule auf dem Markt von Thespiae.[3]

Eine ebensolche im Zeuxippos zu Constantinopel, wo er singend dargestellt war.[4]

Im 16. Jahrhundert existierte im Pal. Valle Capranica zu Rom noch ein kopfloser Hermenschaft mit der Aufschrift **ΗΣΙΟΔΟΣ ΔΙΟΥ ΑΣΚΡΑΙΟΣ** (abgeb. Fulv. Ursinus Imag. 23)[5], der später mit der ganzen Sammlung in mediceischen Besitz überging[6] und seitdem verschollen ist.

Der am gleichen Ort abgebildete Gemmenkopf mit der Beischrift **HCIOΔOC**, nach welchem auch eine Büste des Ursinus (abgeb. Imag. a. a. O.) und ein angeblich ursinischer Reliefkopf (abgeb.

[1] Paus. V. 26. 2, vgl. 5 und 6. — E. Braun Ruin. u. Mus. Roms p. 244 spricht von einer berühmten Statue des Hesiod, die zu Delphi stand. Wohl eine Verwechslung mit der obigen?

[2] Paus. IX. 30. 3. [3] Paus. IX. 27. 5.

[4] Christod. Ecphr. v. 38 ff.:

Ἡσίοδος δ' Ἀσκραῖος ὀρειάσι εἴδετο Μούσαις
φθεγγόμενος, χαλκὸν δὲ βιάζετο θυιάδι λύσσῃ,
ἔνθεον ἱμείρων ἀνάγειν μέλος.

[5] Vgl. Michaelis im Jahrb. des Inst. VI. 1891. p. 234. No. 133; Kaibel Inscr. fals. 199. Mich. a. a. O. p. 224.

Faber 68) so genannt wurden, stellt nach Visconti's wahrscheinlicher Vermutung den Euripides dar.[1]

Das einzige noch erhaltene inschriftlich beglaubigte Bildnis ist malerischer Art und erst seit 1884 bekannt, nämlich das als ESIODVS bezeichnete Brustbild auf dem Mosaik des Monnus in Trier [Abb. 2][2]: Ein von einer Tänie umwundener Kopf mit vollem, ziemlich langem und etwas gelocktem Haar und schlichtem Bart, deren zum Teil schon graue Partieen fast im Widerspruch stehen zu den runzellosen Zügen des Gesichts. Es ist das beste und besterhaltene Dichterporträt des betreffenden Mosaiks, das allerdings, wie die meisten ähnlichen Denkmäler, erst aus nachconstantinischer Zeit stammt.

Wolters[3] glaubte das gleiche Bildnis in dem von Visconti auf Homer gedeuteten Hermentypus des sog. Apollonios von Tyana [Taf. III; vgl. oben p. 21] wieder zu erkennen, der sich ja allerdings, wenn auch die bisherigen Benennungen aufgegeben werden müssen, nach der stets wachsenden Zahl seiner Repliken, als eine im Altertum hochberühmte Persönlichkeit erweist.[4] Doch hielt er damit

[1] Visconti (Icon. gr. I. p. 115) liest, wohl nach einem Gipsabdruck – denn der Karneol war schon zu Fabers Zeit wieder verloren (Faber p. 43) – **ΗΣΙΟΔΟΥ** (Genit.), was schon allein die Authenticität der Beischrift verdächtige. Den bei Faber abgebildeten, allerdings mit der Gemme ziemlich übereinstimmenden Reliefkopf, der als ***apud Fulvium Ursinum in marmore*** bezeichnet wird, nimmt er für identisch mit der Gemme.

[2] Ant. Denkm. I. Taf. 49; Jahrbuch d. Inst. V. p. 213.

[3] Im Jahrb. a. a. O.

[4] Es sind mir jetzt folgende Exemplare davon bekannt:

1. Herme im Capitol Philosophenzimmer No. 79 (abgeb. Bottari I. 53; Visc. Icon. gr. I. 3. 4; Jahrb. d. Inst. V. p. 213 und XI. p. 164), die besterhaltene und am sorgfältigsten gearbeitete von den capitolinischen.

2. Herme ebenda No. 78 (abgeb. Bottari I. 52), gering, aber jedenfalls die gleiche Person wie die vorige.

Eine dritte seinen Namen tragende Herme ebenda No. 77 (abgeb. Bott. I. 51) ist von zweifelhafter Identität. Sie hat eigentlich nur den Haarreif und den sich aus zwei Partieen zusammenschliessenden Bart mit den vorigen gemein.

3. Herme in Neapel, Gerh. 359, Inventar 6140 (abgeb. bei Gargiulo), auf ungebrochenem nacktem Bruststück, der ersten capitolinischen sehr ähnlich.

4. Kopf ebenda auf Hermenschaft im Hof des Museums. Die Nase ehemals angesetzt, der Mund geöffnet, langes Nackenhaar.

5. Kopf im Besitz des Marchese Chigi zu Siena (nach Petersen Röm. Mitth. VIII. p. 347. 10), gering und schlecht erhalten.

6. Kopf auf Imperatorenbüste in Mantua No. 256 (Dütschke IV. 780), gering.

7. Herme in Madrid (Hübn. No. 170), mit der modernen Aufschrift Platon.



Abb. 2 Hesiod
auf dem Mosaik des Monnus in Trier
(zu S. 26)

die viscontische Deutung noch nicht für beseitigt. Er meinte, der Verfertiger des Trierer Mosaiks werde den Apollonios-Homer irrtümlich für Hesiod genommen haben, weil Homer schon in dem Blindentypus vertreten war. Diese Annahme ist nun freilich wenig wahrscheinlich und beruht noch dazu auf einer falschen Prämisse. Denn die angebliche Homerbedeutung des Apolloniostypus ist durch die Amastrismünzen viel zu mangelhaft begründet und kein Hindernis für eine andere Erklärung. Aber auch seine Identifizierung mit dem Hesiod des Trierer Mosaiks entbehrt eines sicheren Haltes. Wenn man sich vergegenwärtigt, mit welcher Laxheit und Willkür die Mosaikbildnisse gewöhnlich behandelt sind — man denke z. B. an den Sokrates [Abb. 36] und Sophokles in Köln —, so wird man schon a priori ihre typische Zuverlässigkeit nicht allzu hoch ansetzen und eher Anstand nehmen, Porträtbestimmungen darauf zu gründen. Und gesetzt, der Trierer Hesiod biete ausnahmsweise eine grössere Garantie, worin besteht denn die spezifische Übereinstimmung mit den Hermen? Höchstens in der Binde und in dem ungefähr gleichen Charakter des Bartes. In allem Übrigen, zumal in dem auf den Nacken herabfallenden Haar und den mächtigen Proportionen von Stirn und Schädel ist der Apollonios verschieden. Was kann da die Ähnlichkeit des Bartes noch beweisen?

8. Herme ebenda (Hübn. No. 171), in der Anlage von der vorigen etwas verschieden, mit vollerem, die Stirn fast regelmässig umgrenzendem Haar. Dass die reifartige Kopfbinde neu (Hübner), ist meinen Notizen nach keineswegs richtig.

9. Kopf der königl. Residenz zu München (abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. IV. No. 862).

10. Büste in Ny Carlsberg zu Kopenhagen Kat. No. 322. Wie es scheint (vgl. Kat.), auf ungebrochener Büste mit runder Plinthe; auf der linken Schulter ein Gewand. Scheitel und Stirnlinie bilden einen weniger scharfen Winkel als bei der schönen capitolinischen Herme (1), der Kopf ist etwas mehr zurückgelehnt.

11. Ob auch der sog. Apollonios von Tyana in Petersburg No. 73 hierhergehört, kann ich aus Mangel einer Abbildung nicht sagen.



Abb. 3 Doppelherme der Galleria geografica
(Homer und Hesiod?)
(zu S. 29)

Eine andere Vermutung hatte früher E. Braun aufgestellt, indem er eine griechische Gewandstatue des Braccio Nuovo (abgeb. Clarac pl. 845. 2129) wegen der typischen Verwandtschaft ihres Kopfes mit dem blinden Homer auf Hesiod bezog.[1] Es liess sich zunächst das Gleiche dafür sagen wie beim Apollonios, dass das Bildnis sowohl durch den Schmuck der Tänie als durch die grosse Zahl der noch erhaltenen Repliken[2] sich als das einer berühmten Persönlichkeit erweist; ferner, dass der Kopf an Homer erinnert und doch in der Person von ihm verschieden ist, also etwa eine ihm verwandte litterarische Grösse darstellt, und dass endlich der physiognomische Ausdruck recht wohl den klaren verständigen Geist des äolischen Dichters wiederspiegelt.[3] — Diese Gesichtspunkte hatten auch mich

[1] Braun Ruinen und Museen Roms p. 243.
[2] Ein Verzeichnis derselben bei Sophokles (farnes. Typus).
[3] Die der Bekleidung entnommenen Argumente, mit denen Panofka (Archäol. Ztg. 1856. p. 353f.) die Deutung noch sicherer zu stützen glaubte, sind hinfällig, weil der Kopf nicht zur Statue gehört.

früher bestimmt, der Vermutung mit einigem Vorbehalt das Wort zu reden.[1] Da indes der Kopf der Statue allem Anschein nach eine Replik der Sophoklesherme in den vaticanischen Gärten ist, so stehe ich nicht an, die Braun'sche Hypothese jetzt fallen zu lassen.

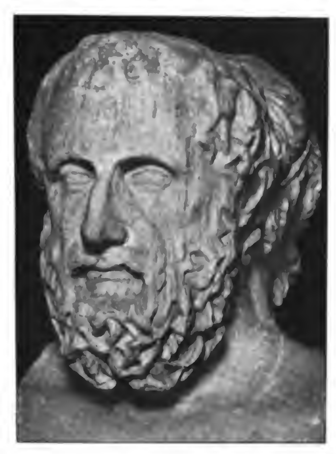


Abb. 4 Hesiod (?)
von der Doppelherme der Galleria geografica

An ihrer Stelle dürfte meines Erachtens am ehesten ein dritter Vorschlag Aussicht auf Billigung haben, nämlich der, dass der sog. Archilochos in der Doppelherme der Galleria geografica des Vaticans [Abb. 3 u. 4][2], der ungebrochen mit einem Kopf des Homer verbunden ist, den Hesiod darstelle: Die beiden ältesten Dichter Griechenlands und die beiden, wenn nicht einzigen, doch bei weitem hervorragendsten Vertreter der epischen Poesie mit einander zu einem Doppelbildnis gruppiert, wie Sophokles und Euripides, die Heroen der Tragödie und wie Herodot und Thukydides, die der Geschichtschreibung. Visconti meinte, dass noch nähere Beziehungen zwischen Homer und Archilochos bestanden hätten, indem nach einem Epigramm des Antipater der Namenstag dieser beiden gleichzeitig gefeiert wurde; eine Thatsache, die ihm wichtig genug schien, um von Hesiod abzusehen und das zweite Bildnis für das des Archilochos zu erklären, dem ja die Alten auch sonst die nächste Stelle nach Homer anzuweisen pflegten (s. Archilochos). Allein der beschauliche Epiker und der leidenschaftliche Jambendichter sind doch ihrem

[1] Jahrb. XI. 1896. p. 169.

[2] Pio Clem. VI. 20; Icon. gr. I. Tf. II. 5. 6; Mus. Chiaram. I. 20; Pistolesi VI. 99; Baumeister Denkm. I. p. 116; wahrscheinl. auch schon der bei Statius Illustr. vir. vult. 35 *(apud Cardinalem Caesium)*.

ganzen Wesen und Charakter nach sehr disparate Grössen und bilden eigentlich ein seltsames Paar. Ich kann nicht umhin, die Zusammenstellung des Homer mit Hesiod in jeder Beziehung für passender und natürlicher und daher auch für wahrscheinlicher zu halten, und muss mich nur wundern, dass die Erklärer der Denkmäler so einmütig die Hypothese Visconti's angenommen und daran festgehalten haben. Mit dem Hesiod des Monnusmosaiks besteht allerdings keine Verwandtschaft mehr. Aber bei der notorischen Ungenauigkeit der Mosaiktypik kann darauf nicht viel Gewicht gelegt werden. — Das betreffende Bildnis der Doppelherme geht seiner allgemeinen Formengebung nach in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts zurück; die Gruppierung mit Homer kann hellenistisch sein, die Herme selbst ist römisch.

Repliken sind keine nachzuweisen, aber vielleicht nur deshalb nicht, weil die Unbill der Zeit und die Hand des Restaurators den ursprünglichen Charakter des Kopfes alteriert haben. Derselbe ist ausserordentlich verwaschen, die ganze Nase und ein Stück des Scheitels sind ergänzt, die rechte Braue geflickt, die linke überarbeitet. Von einem mit Homer verbundenen Kopfe ist sicher anzunehmen, dass er im Altertum mehrfach copiert wurde.

Die Dichterstatue unter dem Dreifuss auf dem Relief des Archelaos im brit. Museum (oben p. 5. c), welche von Einigen aus sachlichen Gründen auf Hesiod gedeutet wird, hat einen ergänzten Kopf und kommt ikonisch nicht in Betracht.

Lykurg

[Münztaf. I. 9]

Was uns von dem Leben und der Person des Gesetzgebers von Sparta berichtet wird, gehört, wie das Leben des Homer, der Sage an. Und nach der Richtung der von ihm begründeten Kultur wird sich auch die Kunst nicht so gar früh mit seiner Person beschäftigt haben. Die Spartaner sollen ihm allerdings nach seinem Tode einen Tempel errichtet und ihm göttliche Ehren erwiesen haben[1]. Aber ob kurz oder

[1] Herod. I. 66; Paus. III. 16. 6; Plut. Lyc. 31.

lang nach seinem Tode, wird nicht gesagt; und ob damit die Aufstellung einer Statue verbunden war, ebenfalls nicht. Immerhin wird Lykurg unter den ersten, wenn nicht der erste gewesen sein, dem die Ehre der Bildsäule in Lakedaemon zu Teil wurde. Noch zu Pausanias Zeit stand eine auf einer der Brücken, die zum Platze Platanistas führten.[1]

Da seine wirklichen Züge nicht überliefert waren, so konnte es sich bei ihm nur um willkürliche Darstellungen oder um ein frei erfundenes Charakterbild handeln. Vielleicht gab es Beides. Aber die spätere Zeit, welche die Bildnisse vervielfältigte, und aus welcher am ehesten solche erhalten sind, wird sich vorzugsweise an das Charakterbild gehalten haben.

Bei Lykurg kam es darauf an, einerseits die Weisheit des Gesetzgebers, andererseits die Einfachheit und den rauhen kriegerischen Sinn der damaligen Spartaner zum Ausdruck zu bringen. Die erstere konnte bis zu einem gewissen Grad durch ein ehrwürdiges Alter angedeutet werden, da ja Weisheit und Alter in Sparta mehr als anderswo korrelative Begriffe waren. Die Rauhheit zeigte sich ohne Zweifel in dem ungepflegten Haar und Bart, die Einfachheit in dem groben Gewande. Dagegen durfte der kriegerische Charakter der Spartaner, der nach dem Sophisten Hippias auch dem Lykurg eigen gewesen sein soll[2] und der etwa durch einen Helm bezeichnet werden konnte, nicht gar zu sehr hervortreten, weil er mehr oder weniger im Widerspruch zu dem des Gesetzgebers stand, der zugleich Friedensstifter und oberster Richter war.

Die helmlose Darstellungsweise bestätigen auch die lakedämonischen Bronzemünzen der Kaiserzeit, die auf dem Avers den Kopf des Lykurg mit seiner Namensbeischrift zeigen [Münztaf. I. 9].[3] Sie erinnern entfernt an spätere Zeustypen, sind aber zu gering und zeigen zu starke Variationen (bald mit, bald ohne Tänie), um als Hilfsmittel für Wiedererkennung seiner Bildnisse verwendet zu werden.

Erhalten sind nur ein paar Hermenbasen mit der Aufschrift seines Namens und mit dem vorderen Teil zweier Füsse, wie sie unterhalb des Schaftes angebracht zu werden pflegten: Eine im Vatican (Visc. Pio Cl. I. p. 51: **ΛΥΚΟΥΡΓΟC**) und eine im Lateran

[1] Paus. III, 14, 8.
[2] Plut. Lyc. 23.
[3] Zwei bei Visc. Ic. gr. I. pl. VIII. 5. 6; weitere in Lichtdr. im Cat. of gr. coins of the brit. Mus. Pelop. pl. 24. 7. 8., pl. 25. 4.

(Bennd. und Schöne No. 138: ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ), beide vom tiburtinischen Fund von 1774.[1]

Kopflose Hermen wurden ausserdem in den Vignien Mangani und Bonelli gefunden (Kaibel No. 1176).

Visconti deutete bekanntlich eine Statue des Musensaals im Vatican No. 530 (abgeb. Arndt-Bruckmann 431–433)[2] als Lykurg, nicht sowohl auf Grund ihres spartanischen Charakters und ihrer Ähnlichkeit mit den Münzen, obgleich diese Gesichtspunkte nebenbei auch geltend gemacht werden, als wegen einer äusseren Eigentümlichkeit, die auf ein Ereignis im Leben des Gesetzgebers hinweise. Die am Kopf der Statue bemerkbare Ungleichheit der Augen, meinte er, sei eine Anspielung auf die bekannte Erzählung von dem jungen Alkander, der bei einem Volksauflauf dem Lykurg ein Auge ausgeschlagen habe. Der halb erhobene linke Arm der Statue, dessen vordere Hälfte neu, sei ursprünglich gegen das verletzte Auge gerichtet gewesen, ganz entsprechend der von Plutarch geschilderten Situation.[3] – Die Thatsache, dass die Augen verschieden gebildet, ist nicht zu bestreiten, die Muskeln über und unter dem rechten Auge sind wie geschwollen, während sie am linken normal. Aber eine eigentliche Verletzung ist nicht dargestellt, und es stünde mit dem Wesen der griechischen Kunst völlig im Widerspruch, bei der Charakterisierung eines Idealporträts von dergleichen Äusserlichkeiten oder Zufälligkeiten auszugehen. Namentlich aber hat Visconti übersehen, dass Kopf und Torso ursprünglich gar nichts miteinander zu thun haben, da jener mit glattem Schnitt aufgesetzt ist und aus anderem Marmor besteht (Amelung bei Arndt-Bruckmann a. a. O.). An das naive Motiv der auf das Auge zeigenden Hand hätte er freilich bei einer Monumentalstatue niemals denken sollen. Der Torso rührt ohne Zweifel von einer Kaiserstatue her[4] und die erhobene Linke war auf ein Scepter gestützt. – Eine Replik des Kopfes

[1] Falls die erstere nicht etwa ungenau gelesen und mit der letzteren identisch ist. Bei Kaibel No. 1177 wird nur die vaticanische, bei Benndorf und Schöne p. 85 nur die lateranische genannt. – Dass es sich um den spartanischen Gesetzgeber handelt, scheint aus der Kürze der Namensangabe und aus der Gesellschaft der sieben Weisen, deren Hermen mit gefunden wurden, mit Sicherheit hervorzugehen. Bei einem Hermenfragment des athenischen Redners dieses Namens im Vatican (Kaibel No. 1178) ist der Vatername und der Geburtsort beigefügt.

[2] Pio Clem. III. 13; Icon. gr. I. pl. VIII. 1. 2.

[3] Plut. Lyc. 11.

[4] Vgl. den vergötterten Claudius in der Rotonde des Vaticans, abgeb. Röm. Ikonographie II. 1. Taf. 17.

befindet sich im Pal. Riccardi zu Florenz, Durchgang rechts (Dütschke II. 184).

Dagegen stellen die farnesische Panzerherme in Neapel, Gerh. 337, Invent. 6132 (abgeb. Arndt-Bruckmann Gr. Portr. 436, 437),[1] welche Visconti für ein zweites Bildnis des Lykurg nahm, und der ebenfalls diesen Namen führende schöne Kopf aus der Sammlung Vivenzio daselbst, Gerh. No. 402, Invent. 6136 (abgeb. Arndt-Bruckmann 161, 162), bei dem wieder das linke Auge verletzt sein soll, meines Erachtens andere Personen dar.[2]

Archilochos

Archilochos von Paros, der hochgefeierte Jamben- und Elegieendichter, lebte in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts, gefürchtet wegen seiner Spottsucht, von unruhigem, durch Not und Kriegszüge zerrissenem Lebensgang.

Unter dem Namen Archilochos geht seit Visconti der Kopf einer Doppelherme in der Galleria geografica des Vaticans [s. die Abb. oben p. 28. 29], der ungebrochen und aus einem Stück mit einem Exemplar des blinden Homer verbunden ist. Die Deutung wird damit begründet, dass bei den alten Schriftstellern Homer und Archilochos mehrfach als die grössten in ihrer Art zusammengestellt werden[3], und dass nach einem Epigramm des Antipater von Thessalonike sogar ihr Erinnerungstag zu gleicher Zeit gefeiert wurde.[4] Allein jene Zusammenstellungen scheinen mehr nur rhetorische Wendungen zu sein, um den Ruhm oder die Bedeutung des Archilochos hervorzuheben. Von einer eigentlichen Parallelisierung der beiden in jeder Beziehung so verschiedenen Dichter kann deswegen keine Rede sein. Die gleichzeitige Feier ihres Namenstages aber ist in so unbestimmter Form überliefert,[5] dass es höchst gewagt ist,

[1] Visc. Icon. gr. I. pl. VIII. 3. 4.

[2] Zu dem letzteren vgl. Lysias.

[3] Vgl. nam. Vellejus I. 5: *Neque quenquam alium, cujus operis primus fuerit auctor in eo perfectissimum praeter Homerum et Archilochum reperiemus.*

[4] Visc. Icon. gr. I. p. 72f.

[5] Anthol. ed. Jak. IV. 91; ed. Dübner XI. 20:

Σήμερον Ἀρχιλόχοιο καὶ ἄρσενος ἦμαρ Ὁμήρου σπένδομεν.

weitere Schlüsse daraus zu ziehen. Die Annahme Visconti's steht daher auf schwachen Füssen. Wir glauben, dass sich an ihrer Stelle die Deutung auf Hesiod (s. d.) einstweilen besser empfiehlt.

Nur gegenständlich erwähnenswert ist der Archilochos als Skelett mit der Lyra auf einem Silberbecher von Boscoreale im Louvre, wo er (wohl willkürlich) mit Menander zusammengestellt ist.[1]

Tyrtaeos. Aristomenes

TYRTAEOS aus dem attischen Flecken Aphidnae, der halbsagenhafte Dichter von Kriegsliedern und Schlachtgesängen, der den gesunkenen Mut der Spartaner wieder hob und ihnen zum Siege im zweiten messenischen Kriege verhalf, gehört etwa der Mitte des 7. Jahrhunderts an.

Visconti las die Inschrift eines geschnittenen Steines der ehemaligen Sammlung van Hoorn (vergrössert abgeb. Icon. gr. I. Taf. III. 1)[2] als ***Turtaë*** und deutete den darauf dargestellten nackten Krieger (mit Schild und Lanze) auf diesen Dichter, wozu auch die Bartlosigkeit der vorlykurgischen Spartaner stimme. Der Stein scheint jetzt verschollen zu sein und hätte jedenfalls keinen ikonographischen Wert. Indes walten schon über die Echtheit desselben und die Lesung der Inschrift begründete Zweifel,[3] so dass die gegenständliche Deutung ganz prekär.

Er hat Anlass dazu gegeben, dass eine (übrigens bärtige) Statue der Villa Borghese, jetzt in Ny Carlsberg in Kopenhagen [abgeb. Taf. IX][4], die unterdessen als Anakreon (s. d.) erkannt worden ist, eine Zeit lang den Namen Tyrtaeos führte, weil sie bei sonstiger Nacktheit gleich jener Gemmenfigur ein Mäntelchen, schärpenartig zusammengefaltet, um beide Arme geschlagen hat und zugleich als leierspielend und singend ergänzt werden muss.

ARISTOMENES. — Auf Aristomenes, den gleichzeitigen (?) durch Sage und Poesie verherrlichten messenischen Heros, deutete Em. Braun (Ruinen und Mus. Roms p. 458), als die Phantasie wieder einmal mit ihm durchgieng, die sog. Phokionstatue in der Sala della biga des Vaticans No. 616 (abgeb. Pio. Clem. II, 43), deren schildartig umgeworfene Chlamys auf die Dienste hinweise, welche ihm der Mantel beim Sturz in den Keados und gegen die Bisse des Fuchses geleistet habe.

Ein ehernes Standbild von ihm war in der Rennbahn von Messene aufgestellt.[5]

[1] Vgl. Michaelis in den Preuss. Jahrbb. 1896. p. 43.
[2] Und danach Baumeister Denkm. p. 1921.
[3] Vgl. Köhler Über die geschnittenen Steine mit Künstlernamen p. 18.
[4] Arch. Ztg. 1884. Taf. 11.
[5] Paus. IV. 32. 6.

Epimenides

[Taf. VI]

Epimenides von Kreta, der Zeitgenosse des Solon, berühmt als Seher und bester Kenner des priesterlichen Rituals für Reinigungen, und ebendeshalb nach Athen berufen, um die Blutschuld gegen die Kyloneer zu sühnen (c. 596). Die Athener ehrten sein Andenken durch eine Statue in sitzender Stellung vor dem Tempel des Triptolemos[1]; falls nicht, wie Einige glauben, hier eher der eleusinische Heros Buzyges gemeint ist, dessen ursprünglicher Name Epimenides gewesen sein soll.[2]

Mit Bezug auf die Sage, dass er 40 oder 57 Jahre in einer Höhle geschlafen habe[3], vermutete Visconti ein Bildnis des Epimenides in einer mit geschlossenen Augen dargestellten Herme des Vaticans, Musensaal No. 512 [abgeb. Taf. VI][4], von der seitdem noch folgende in den Formen etwas abweichende Wiederholungen zum Vorschein gekommen sind:

Herme im Mus. Torlonia No. 163 (als Homer abgeb. Mon. Torl. Taf. 41), ziemlich stark ergänzt, aber das Hermenstück antik.

Herme in München, 1892 von Arndt in Rom erworben und der Glyptothek geschenkt, jetzt No. 150 (abgeb. nach einem Gipsabguss Arndt-Bruckm. Portr. 423, 424).

Ob auch die Herme im Capitol, Phil. Zimmer No. 47 (abgeb. Bottari I, 7), dazu gerechnet werden darf, ist zweifelhaft. Neuere Gelehrte nehmen sie wohl mit Recht als ein durch Ergänzung entstelltes Exemplar des jetzt auf den alten Sophokles bezogenen Typus (s. d.)

Das Bildnis stellt einen ehrwürdigen Greis dar von priesterlichem Charakter mit langem, gescheiteltem Stirnhaar, das an den Seiten über die schmale Tänie gesteckt ist, und mit schlichtem in einer einzigen Masse herabfallendem Bart. Ausser den zum Schlaf geschlossenen Augen, meint Visconti, sei auch das lange Haar für Epimenides bezeichnend, da berichtet werde, er habe durch Wachsen-

[1] Paus. I. 14. 4.

[2] Vgl. Bötticher Suppl. des Philol. III. 320; Löschke Dorpater Progr. 1883. p. 26.

[3] Paus. a. a. O.; Diog. Laert. I. X. 109.

[4] Pio Clem. VI. 21; Pistolesi V. 92. 1; Jahrb. d. Inst. V (1890). p. 163 u. XI. (1896) p. 169; Arndt Portr. 421, 422.

lassen desselben sein Aussehen geändert.[1] Indes nahm er das Bildnis nicht in seine griechische Ikonographie auf, womit wohl gesagt ist, dass er später selber die Deutung für problematisch ansah.

Das Ungenügende seiner Erklärung hat dann Andere veranlasst, die geschlossenen Augen statt für den Ausdruck des Schlafes für den der Blindheit zu nehmen, und in der Herme einen besonderen Typus des Homer zu erkennen, wie schon früher Winckelmann[2] an den blinden Seher Tiresias gedacht hatte. Aber das scheint der einfachen und natürlichen Symbolik der griechischen Kunst noch mehr zu widersprechen und dürfte trotz der kategorischen Vertretung durch Winter[3] sich nicht als Dogma behaupten (s. oben p. 19f.).

So lange man daher nichts Plausibleres vorschlagen kann, geht der interessante Typus am besten unter dem Namen Epimenides weiter. Arndt steht sogar neuerdings mit voller Überzeugung wieder dafür ein, und verweist, wie schon Brunn,[4] auf die poesievolle Schilderung des Schlafes und seiner klärenden Wirkung bei E. Braun,[5] wonach derselbe nicht bloss historisch, sondern auch ethisch den Seher charakterisiere.

Was die einzelnen Repliken betrifft, so steht die vaticanische, obgleich sie nicht mehr ihre ursprüngliche Schärfe hat (Winter), nach Form und Ausführung jedenfalls obenan, und wird als die dem Original treueste angesehen werden müssen. Sie hat eckig ansetzende, gebrochene Brauen, eine niedrige Stirn und einen spitzzulaufenden Bart. Der Münchener Kopf mit den rundgewölbten Brauen, den eiförmigen, gar nicht ausgearbeiteten Augen und dem rund abschliessenden Bart, und mehr oder weniger auch das ihm nahestehende torlonische Exemplar scheinen nur wie aus der Erinnerung nach jenem gemacht. Zeitlich wird der Kopf ans Ende des 5. oder in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts gesetzt werden müssen. Winter denkt wegen der stilistischen Verwandtschaft mit dem Platobildnis an Silanion.[6]

[1] καθέσει τῆς κόμης τὸ εἶδος παραλλάσσων. Diog. a. a. O.
[2] Winck. Mon. ined. p. 211.
[3] Jahrb. des Inst. V. (1890) p. 164.
[4] Münchener Sitzungsber. 1892, p. 670.
[5] Ruinen u. Mus. Roms p. 397f.
[6] „Der Homer des Silanion (eben unser Epimenides) sieht nicht sehr viel anders aus als ein Platon mit zugedrückten Augen." Jahrb. des Inst. a. a. O. p. 166. vgl. p. 163.

Solon

Solon (c. 639—559) wird von der Tradition des Altertums konstant zu den sieben Weisen gerechnet, die wir im Folgenden wegen der etwa vorkommenden gemeinsamen Darstellungen auch in einem gemeinsamen Abschnitt betrachten. Er war gleich den andern mehr Staatsmann als Denker oder Philosoph. Seine Bedeutung culminiert durchaus in seiner politischen Thätigkeit und in seinem Charakter als Gesetzgeber Athens. Und da die öffentlichen Ehrungen, durch die sein Bildnis der Nachwelt überliefert wurde, jedenfalls ausschliesslich dem Gesetzgeber galten, so sprechen wir hier gesondert von ihm.

Von einstigen Statuen werden zwei namhaft gemacht: eine auf dem Markt von Salamis, dem Geburtsort des Solon[1] und eine vor der Poikile zu Athen,[2] jene sicher, diese wahrscheinlich aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts. Die erstere hatte den Arm (es will ohne Zweifel sagen, beide Arme) ins Gewand geschlagen, was Aeschines auf eine von Solon beliebte oder ihm eigentümliche Haltung zurückführt,[3] als ob der Künstler ihn persönlich gekannt und auf seine rednerischen Gewohnheiten Rücksicht genommen hätte, eine Anschauung, die sich später noch einmal bei Dio Chrysostomos ausgesprochen findet.[4] Allein Demosthenes[5] belehrte seinen Gegner, dass die Statue erst vor ca. 50 Jahren errichtet worden sei, mehr als zwei Jahrhunderte nach Solon, so dass von einer solchen Rücksichtsnahme keine Rede sein könne. W. Klein[6] identifiziert diese Statue mit dem ***contionans manu elata*** des älteren Kephisodot bei Plinius 34. 87, was der mutmasslichen Entstehungszeit nach allerdings möglich wäre. Die scheinbare Verschiedenheit des Motivs glaubt er durch die Emendation ***velata*** statt ***elata*** aus dem Wege zu räumen. Damit will nur der plinianische Zusatz nicht recht stimmen: ***persona in incerto est.***

[1] Aesch. in Timarch. p. 52.

[2] Paus I. 16. 1; Ael. Var. hist. VIII. 16. Vgl. Overb. Schriftqu. 1398—1401.

[3] Ἐν τῇ ἀγορᾷ τῇ Σαλαμινίων ἀνάκειται ὁ Σόλων ἐντὸς τὴν χεῖρα ἔχων. τοῦτ᾽ ἔστιν . . . ὑπόμνημα καὶ μίμημα τοῦ Σόλωνος σχήματος, ὃν τρόπον ἔχων αὐτὸς διελέγετο τῷ δήμῳ τῷ Ἀθηναίων. Aesch. a. a. O.

[4] Dio Chrys. Orat. 37. p. 103. Reiske.

[5] Dem. De falsa leg. 251. p. 420 = Overb. Schriftqu. 1396.

[6] Klein Eranos Vindobonensis p. 142; Praxiteles p. 98.

Denn von einer Solonstatue, an die sich jene Kontroverse der attischen Redner knüpfte, sollte man im 1. Jahrhundert nach Chr. doch noch gewusst haben, wen sie darstellte.[1]

Dass sich von dem halbmythischen Spartaner Lykurg keine oder wenigstens keine brauchbaren ikonographischen Denkmäler erhalten haben, kann nicht gerade auffallen, da die Zahl derselben wohl immer beschränkt war. Dass sich von Solon keine nachweisen lassen, muss schon als ein besonderes Missgeschick betrachtet werden. Allein es verhält sich allerdings so.

Die Hermen, die inschriftlich seinen Namen tragen, sind alle entweder kopflos oder mit fremden Köpfen verbunden, und die sonst auf ihn bezogenen alle willkürlich benannt.

Kopflos zunächst die Herme im Musensaal des Vaticans No. 526 (abgeb. Pio Clem. VI, Taf. 22a), die von dem bekannten tiburtinischen Fund herrührt. Die Aufschrift lautet: **ΣΟΛΩΝ ΕΞΗΚΕΣΤΙΔΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ. ΜΗΘΕΝ ΑΓΑΝ.**[2]

Ebenso jetzt die Doppelherme von Velletri in Neapel mit den Aufschriften des Solon und des Euripides.[3] Am Ende des vorigen Jahrhunderts hatte sie noch ihre Köpfe in allerdings schon sehr zerstörtem Zustande.[4] Die Zusammengehörigkeit der beiden erklärt Visconti durch die Gleichheit ihres Geburtsortes Salamis. Dann ist es nur seltsam, dass zwar Euripides auf der Herme als Σαλαμίνιος, Solon aber als Ἀθηναῖος bezeichnet ist. Nach dem Epitheton σοφός bei Solon dürfte doch eher das Moment der Weisheit die Zusammenstellung veranlasst haben: dort der erste unter den sieben Weisen, hier der weiseste unter den Dichtern.

Der Inschriftherme in den Uffizien zu Florenz No. 287 (Dütschke III. 363; abgeb. Visc. Icon. gr. I. Taf. IXa) ist ein Exemplar vom Kopf des lateranischen Sophokles aufgesetzt. Es ist ein seltsames Zusammentreffen, dass das statuarische Motiv, auf das dieser Kopf zurückgeht,

[1] Vgl. Gurlitt in der Berl. philolog. Wochenschrift. 1895. Sp. 1230.
[2] Kaibel. No. 1208.
[3] a. ΣΟΛΩΝ ΕΞΗΚΕΣΤΙΔΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΣΟΦΟΣ
b. ΕΥΡΕΙΠΙΔΗΣ ΜΝΗ . . ΡΧΙΔΟΥ
ΣΑΛΑΜΕΙΝΙΟΣ ΤΡΑΓ . . . .
ΠΟΙΗΤΗΣ .
Von b ist nur noch die linke Hälfte erhalten. (Kaibel No. 1207.)
[4] Visc. Pio Clem. VI. p. 146.

das gleiche ist wie das der Solonstatue auf Salamis (ἐντὸς τὴν χεῖρα ἔχων). Allein mehr als ein Zufall kann wohl nicht darin erblickt werden, zumal wenn die Inschrift (ϹΟΛΩΝ Ο ΝΟΜΟΘΕΤΗϹ) modern sein sollte, was ja durch die künstliche Färbung des Hermenstücks ohnehin nahe gelegt wird.[1]

Die in der Villa Albani, Kaffeehaus No. 731, stellt ebenfalls den Sophokles dar, und ist wahrscheinlich auf Grund der vorigen mit der modernen Aufschrift Solon versehen worden.

Aufgesetzt und nicht zugehörig sind ferner:

Der interessante, stark an Epikur erinnernde Kopf im Museo Chiaramonti No. 734, auf einem mit ϹΟΛΩΝ beschriebenen Schaft (nicht bei Kaibel verzeichnet).

Der heraklesartige mit krausem Haar und dickem Hals in Madrid, Hübner No. 174 (vgl. Wolters No. 1326). Aufschrift ΣΟΛΩΝ Ο ΝΟΜΟΘΕΤΗΣ (Kaibel No. 1209).

Unbeschriebene Hermen, die fälschlich Solon genannt werden, befinden sich u. A. im Mus. Torlonia, im Vatican, in Neapel.

Die im Mus. Torlonia No. 299 soll nach der Florentiner genannt sein, was allein schon gegen Solon spräche. Sie stellt aber keineswegs die gleiche Person (Sophokles) dar, sondern ist ein nur hier vorkommendes Bildnis mit eigentümlich verknotetem Stirnhaar.

Die bei Biondi (Monum. Amaranz. Taf. 38) als Solon abgebildete Herme der Candelabergallerie No. 139, im Katalog als „mit Karneades verwandt" bezeichnet, gleicht keiner der bisher genannten. Es scheint dasselbe Bildnis zu sein, von dem eine Replik schon bei Cavaceppi Racc II. 5 abgebildet ist.[2]

Warum der schöne farnesische Kopf in Neapel bei den Griechenbüsten, Inv. No. 6143,[3] Solon genannt wird, weiss ich nicht; vielleicht einfach seines wohlwollenden und charaktervollen Ausdrucks wegen, der aber für hundert Andere auch passen würde. Etwa viertes Jahrhundert. Eine moderne Bronzekopie davon befindet sich im Museum von Braunschweig (Riegel, Führer 1887. p. 12. No. 257).

[1] Kaibel No. 1209 hält sie für echt.

[2] Die Raccolta erschien 1749; die Ausgrabungen von Tor Marancio fanden erst 1822 statt.

[3] Gerhard No. 340; Abguss in der Ec. d. beaux-arts zu Paris; Phot. Sommer 11235.

Die sieben Weisen

Die bedeutendsten Vertreter der ethischen und politischen Erkenntnis des 6. Jahrhunderts wurden bekanntlich schon früh unter dem Namen der sieben Weisen litterarisch zusammengefasst, was später auch künstlerisch Nachahmung fand. Man rechnete dazu den Thales, Pittakos, Bias, Solon, Kleobulos, Cheilon und Periander, statt der drei letzteren bisweilen auch den Pherekydes, Epimenides, Myson oder Andere.

Die meisten von ihnen wurden schon für sich allein in ihrer Vaterstadt oder Heimat durch öffentliche Denkmäler geehrt. Für Solon ist dies überliefert, für Männer wie Periander und Pittakos liegt es sozusagen in der Natur der Sache. Ausserhalb ihrer Heimat aber und zumal in römischer Zeit geschah es mehr nur in Gesamtdarstellungen, sei es, dass man ihre Bildnisse in Hermenform an einem gemeinsamen Ort aufstellte, sei es, dass man sie auf Gemälden, namentlich auf Mosaikbildern, vereinigte. Von beiden Arten sind noch Überreste auf uns gekommen, welche zusammen mit ein paar späteren Münzprägungen die Basis der Ikonographie der sieben Weisen für uns bilden.

Das Wichtigste sind die in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts unterhalb Tivoli gefundenen, mit Namensaufschriften versehenen Hermen und Hermenschäfte, welche jetzt im Musensaal des Vaticans stehen.[1] Es sind ihrer sechs: Periander, Bias, Solon, Thales, Pittakos und Kleobulos, wovon leider die vier letzteren kopflos. Obgleich ihre Zahl unvollständig, und obgleich an demselben Ort noch viele andere Hermen und Hermenreste gefunden wurden,[2] waren sie doch ohne Zweifel nicht vereinzelt aufgestellt, sondern bildeten ursprünglich eine zusammengehörige Gruppe, in welcher auch Cheilon, resp. der siebente Weise, nicht fehlte. — Aus den erhaltenen zwei

[1] Gewöhnlich wird die sog. Villa des Cassius, wo jetzt Carciano, als Fundort angegeben (so bei Visconti Pio Cl. I. p. 47; VI. p. 129; Nibby Analisi stor. della carta de' dintorni di Roma p. 389). Nach Bulgarini Not. stor. etc. all' antichissima città di Tivoli. 1848. p. 109 ff. ist derselbe aber etwas entfernt davon, bei der Villa der M. Brutus zu suchen. Vgl. Benndorf und Schöne Die ant. Bildw. d. Lat. p. 84. Über den Fund vgl. Visconti Pio Clem. VI. p. 129 ff.

[2] Aufgezählt bei Visconti Pio Clem. I. 47 ff.

Bildnissen des Periander und Bias sehen wir, dass es sich um Idealtypen handelt, die, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts erfunden, mit mehr oder weniger Glück den Charakter der betreffenden Persönlichkeiten wiedergeben. Nach einem Epigramm des Agathias, worin Lysippos gerühmt wird, dass er den Aesop vor die sieben Weisen gestellt,[1] scheint sogar der grosse sikyonische Künstler selber sich an der Schöpfung dieser Typen beteiligt zu haben.[2]

Ebenfalls eine Vereinigung von sieben Weisen, aber freilich in ganz anderer, nur hier vorkommender Auswahl, zeigt das 1844 in Köln gefundene und dort aufbewahrte Mosaik (abgeb. Lersch, das Kölner Mosaik 1845) mit den noch erhaltenen Brustbildern des Diogenes, Sokrates, Cheilon, Kleobulos und Sophokles, denen an Stelle der zwei zerstörten vom Restaurator Plato und Aristoteles beigefügt worden sind, alle in Vorderansicht oder in Dreiviertelsprofil. — Was den Verfertiger zu der abweichenden Zusammenstellung veranlasst hat, wissen wir nicht. Vielleicht glaubte er, weil ja doch keine vollkommen übereinstimmende und konstante Tradition bestand, in der Auswahl nach seinem eigenen Geschmack verfahren zu dürfen. Aber die Namen Cheilon und Kleobulos scheinen doch bestimmt darauf zu deuten, dass ihm die Idee der sieben Weisen vorschwebte. Die Bildnisse selbst haben keinen typischen Wert, wie man am besten an den Darstellungen des Sokrates und Sophokles (s. d.) und an der Bartlosigkeit des Kleobulos sieht.

Schwieriger und kaum zu entscheiden ist die Frage, ob auch die kleinen Philosophenmosaiks in Neapel und in Villa Albani (abgeb. Jahrb. d. Inst. XIII. Anz. p. 121)[3] hieherzuziehen: Sieben bärtige, ältere Männer in einem Garten oder auf einem freien Platz, in einen unregelmässigen Halbkreis gruppiert und in gegenseitiger Unterredung begriffen. Sie sind bis jetzt meist auf Plato und seine Schule bezogen worden. Doch verdankt diese Deutung den Beifall, den sie gefunden,

[1] Anthol. Planud. ed. Dübn. II. Append. XVI. 332 = Overbeck Schriftqu. No. 1495:

Εὖγε ποιῶν, Λύσιππε γέρων, Σικυώνιε πλάστα,
δείκελον Αἰσώπου στήσαο τοῦ Σαμίου
ἑπτὰ σοφῶν ἔμπροσθεν.

[2] Vgl. Brunn Griech. Künstler I. p. 364, der noch zweifelt; Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II[4]. p. 164. Anm. 17; Stenersen De hist. stat. iconic. p. 18. 1.

[3] Und bei uns im 2. Teil, Abschnitt Plato, wo wir auf die Deutung zurückkommen werden.

mehr der Anziehungskraft des supponierten Gegenstandes als der Stärke der dafür aufgebrachten Gründe. Man kann sie fallen lassen, ohne gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstossen, und dann drängt sich eben doch die Frage auf, ob die 7-Zahl der Personen, wo sie so deutlich mit dem Philosophen- oder Gelehrtencharakter verbunden ist – es befindet sich auch ein Astronom darunter – nicht die Bedeutung habe, sie als die alten Weisen zu bezeichnen. Positive Hinweise auf sie sind allerdings nicht vorhanden, wie man denn, abgesehen etwa von dem Astronomen (Thales), darauf verzichten müsste, die Figuren an die einzelnen zu verteilen. Man könnte sogar, wenn durch die Weltkugel wirklich eine Figur besonders charakterisiert sein sollte, in dieser Hervorhebung einen Grund gegen die Beziehung auf die (einander sonst koordinierten) Weisen erblicken. Allein die Weltkugel ist hier offenbar kein persönliches Attribut, sondern der Gegenstand des allgemeinen Interesses und würde also bloss sagen, dass die Weisen des 6. Jahrhunderts sich auch mit der damals aufgekommenen Naturphilosophie beschäftigten. Im Allgemeinen scheint mir die Beziehung auf die sieben Weisen gerade so gut und so schlecht begründet wie jede der anderen bisher aufgestellten Deutungen.

Zu diesen plastischen und musivischen Denkmälern kommen endlich noch die Münzbildnisse des Bias und Pittakos, welche die Städte Priene und Mytilene in der Kaiserzeit zu Ehren ihrer berühmten Mitbürger prägten.

Auf Grund dieser Quellen stellt sich die Ikonographie der sieben Weisen im Einzelnen wie folgt.

Periander

[Taf. IV]

Periander, der Sohn des Kypselos von Korinth, soll beim Tode seines Vaters (625) im vierzigsten Lebensjahre gestanden haben, und ebenso lange dauerte seine Regierung, welche den Höhepunkt der korinthischen Macht bezeichnet. Er war ein thatkräftiger Beförderer des Handels und der Künste, der Freund des Arion. Seiner Weltklugheit und seinem politischen Scharfblick verdankte er die Zuteilung zu den sieben Weisen, obgleich die nach seinem Tode wieder aufgekommene Aristokratie sich bemühte, ihn als einen grausamen und gewaltthätigen Charakter zu brandmarken. Es scheint nicht unmöglich, dass von dem berühmten und gefürchteten Herrscher,



Abb. 5 Doppelherme der Villa Albani
(zu S. 44)

der vier Jahrzehnte lang in Glanz und Macht über seine Vaterstadt waltete, schon zu seinen Lebzeiten Bildnisse gemacht wurden, und dass Reminiscenzen davon auf die späteren Darstellungen übergiengen.

Das einzige beglaubigte von ihm erhaltene Bildnis indes, die tiburtinische Inschriftherme im Musensaal des Vaticans No. 531 [abgeb. Taf. IV][1] ist offenbar eine Erfindung der freien, charakterisierenden Porträtkunst etwa vom Ende des 4. Jahrhunderts, leider stark übergangen, der in den Buchstabenformen der Aufschrift zu Tage tretende Archaismus nur Geschmacksache des römischen Kopisten. Es ist ein verhältnismässig noch jugendlicher Kopf von edlen Formen, ziemlich kurzem Haar und Bart mit dem Ausdruck eines festen, doch nicht inhumanen Charakters; sehr ähnlich dem sog. Thales in der Doppelherme der Gall. geografica [abgeb. unten p. 46, 47]. Ein Zug wehmütigen Ernstes soll wohl auf die widerwärtigen Schicksale seines Lebens und Strebens hinweisen. Auf dem ungebrochenen Hermenschaft die Aufschrift **ΠΕΡΙΑΝΔΡΟΣ ΚΥΨΕΛΟΥ ΚΟΡΙΝΘΙΟΣ ΜΕΛΕΤΗ ΠΑΝ**[2] in Charakteren hadrianischer Zeit.[3] — Eine Replik

[1] Visc. Pio Clem. VI. 25; Icon. gr. I. Taf. IX. 1. 2; Pistolesi V. 98. 3; Baumeister II. p. 1287; Arndt-Bruckm. 373. 374.
[2] Ein Sinnspruch, der ihm auch von Diogenes Laertius I. 99 zugeschrieben wird.
[3] Kaibel Inscr. Gr. Sic. et It. No. 1190.

scheint in dem Kopf einer Doppelherme der Villa Albani, Porticus des Casino No. 70 [Abb. 5, Kopf nach links][1] erhalten zu sein, der jetzt nur wegen der hohen Schultern, auf die er gesetzt ist, einen etwas grämlichen Eindruck macht.[2]

Wegen entfernter, aber nicht zur Identifikation berechtigender Aehnlichkeit werden ausserdem Periander genannt:

Die sitzende Statue in der Villa Borghese, (abgeb. Clarac pl. 848. 2141),[3] deren Kopf aufgesetzt und der Statue fremd. Das Haar ist krauser, der Ausdruck freundlicher (weniger ernst) als bei der Herme im Musensaal.[4]

Die Herme im Capitol, Philosophenzimmer 81 (abgeb. Bottari I. 49), überlebensgross.

Die Herme aus Villa Montalto im brit. Museum, Rom. Gall. No. 52 (abgeb. Anc. Marb. II. 42)[5]. Mit etwas längerem, mehr in die Stirn tretendem Haar.

In Neapel geht auch eine Replik des sog. Julian, Invent. 6144 (S. Röm. Ikonographie II. 3. p. 248), fälschlich unter dem Namen Periander.

Nur als Kuriosum fügen wir bei, dass H. K. E. Köhler[6] die behelmten Gemmenköpfe des früher sog. Masinissa (Cades 34, No. 186) mit Beziehung auf Herodot V. 92 als Periander deutete. Die nackte weibliche Gestalt hinter dem Kopfe sei Melissa, seine verstorbene Gemahlin, welche friere, weil die mit ihr begrabenen Kleider nicht verbrannt worden seien.[7]

[1] Arndt-Bruckm. Gr. u. Röm. Portr. 375, 376.

[2] Die Herme mit der modernen Aufschrift Περίανδρος in der Casa del labrador zu Aranjuez (Hübn. Madr. No. 168) habe ich daselbst nicht gesehen und kann daher auch nicht sagen, in was für einem typischen Verhältnis sie zu der vaticanischen steht.

[3] Nibby Mon. scelti tav. 40. Vgl. Beschr. d. Stadt Rom III. 3. p. 256 No. 15.

[4] Vgl. Helbig Führer II². 984.

[5] Vgl. Wolters No. 1327; Arndt Gr. und röm. Portr. zu No. 373.

[6] Köhler Über die geschn. Steine mit Künstlernamen p. 22.

[7] Vgl. S. Reinach Pierres grav. p. 21 zu Gori I. pl. 25. 11.

Bias

[Taf. V; Münztaf. I. 10, 11]

Bias von Priene (c. 550), der Sohn des Teutamos, der Zeitgenosse des Alyattes und des Kroesos von Lydien, hochgeachtet wegen seiner praktischen Erfahrung, seiner Gerechtigkeit und Mässigung, so dass ihm seine Mitbürger nach dem Tode sogar ein Heiligtum errichteten, das Teutameion.

Sein Brustbild mit der Namensbeischrift zeigt eine Bronzemünze von Priene aus der Kaiserzeit [abgeb. Münztaf. I. 10][1]: ein bärtiger Kopf mit langem, von einer Binde umwundenem und unter derselben vorquellendem Haar, die linke Schulter von einem Mantel bedeckt. Ob damit ein plastischer Typus wiedergegeben ist, oder ob es nur eine Erfindung des Stempelschneiders, ist kaum zu entscheiden. — Visconti kannte diese Münze noch nicht. Dagegen bezog er auf Bias die langbekleidete Figur mit Wanderstab, hinter welcher ein Dreifuss steht, auf einer andern Münze von Priene [abgeb. Münztaf. I. 11][2], gestützt auf die bekannte Legende bei Diogenes von Laerte[3] von dem goldenen Dreifuss, den man im Meere gefunden und der dem Bias als dem Weisesten zuerkannt wurde; eine Legende, die übrigens ganz ähnlich von Thales erzählt wurde.[4] — Und ebenso war Visconti geneigt, die Figur vor dem Dreifuss auf der Apotheose des Homer im brit. Museum (abgeb. Baumeister Denkm. p. 112), deren Kopf indes ergänzt ist, mit Spanheim für Bias zu nehmen.

Mit all dem wäre für die Ikonographie des Bias wenig gethan, wenn uns nicht die Herme von Tivoli im Vatican, Musensaal No. 529 [abgeb. Taf. V][5], mit der Aufschrift **ΒΙΑΣ ΠΡΗΝΕΥΣ** (sic) **ΟΙ ΠΛΕΙΣΤΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΚΟΙ**, sein Bildnis nach dem später üblichen Typus vergegenwärtigte: Ein Kopf in mittlerem Alter mit breitem Gesicht, vollem Haar und Bart, letzterer von mässiger Länge, die Brauen etwas zusammengezogen und herabgedrückt. „Der Ausdruck deutlich eine pessimistische Weltanschauung und zugleich grosse Herzensgüte bekundend“ (Helbig).[6] Kopf und Herme waren von einander

[1] Bürchner Zeitschr. für Numismatik IX. Tf. IV. 18; Imhoof Porträtköpfe Tf. VIII. 27.

[2] Visc. Icon. gr. I. Tf. 10. 3. [3] Diog. I. 82. [4] Diog. I. 28.

[5] Visc. Pio Clem. VI. 22. 23; Icon. gr. I. 10. 1. 2; Pistolesi V. 98. 1; Baumeister Denkm. I. p. 315; Arndt Gr. und Röm. Portr. 371, 372.

[6] Die Herzensgüte ist wohl in die Herme hineingetragen.

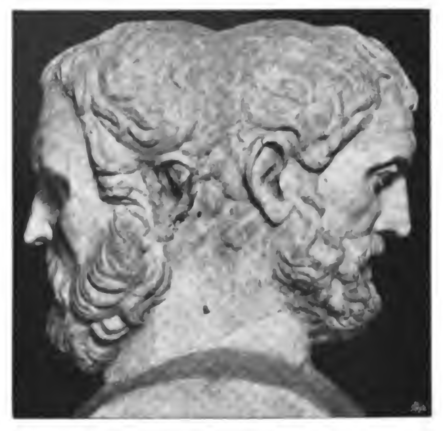


Abb. 6 Doppelherme der Gall. geografica
(Bias und Thales?)

getrennt, gehören aber zusammen. Der Kopf von ziemlich detaillierter Arbeit, mit schon ganz naturalistischer Behandlung der Haare. Die Aufschrift nicht gerade sorgfältig gemeisselt (Kaibel 1145). — Ein sehr ähnliches Bildnis und wohl die gleiche Person zeigt mit dem eines Andern vereinigt die Doppelherme der Gall. geografica ebenda, nach Visconti Bias und Thales [Abb. 6, Kopf nach links], flüchtiger gearbeitet als die vorige, ohne detaillierte Angabe der Haare und ohne die Bartbüschel unter der Unterlippe; auch der Hahnentritt an den Augen nicht angegeben. — Der ebenfalls ähnliche Kopf im Pal. Doria zu Rom (Matz-Duhn Antike Bildw. I. No. 1753) ist ohne Zweifel modern.

Der sog. Bias in Madrid dagegen, Hübn. No. 151,[1] mit Namensaufschrift auf der modernen Herme, stellt eine andere Person dar, die sich durch einen schmaleren Schädel und durch krauseres Haar, von welch letzterem eine Locke in die Mitte der Stirn tritt, unterscheidet.

[1] Gipsabguss in der Ecole des beaux-arts und in Berlin (Wolters No. 1325).

Thales

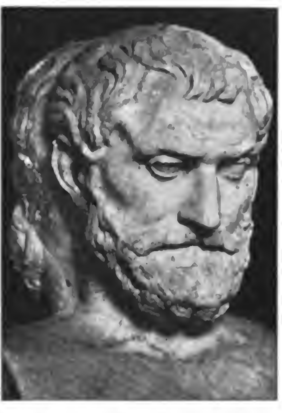


Abb. 7 Thales (?)
von der Doppelherme der Gall. geografica

Thales, ein vornehmer Milesier, berühmt als Astronom, Naturphilosoph und Staatsmann, wird gewöhnlich an die Spitze der sieben Weisen gestellt. Er setzte als Urstoff das Wasser, aus dem die Welt und alles Lebendige entstanden, sagte den Hellenen zuerst eine Sonnenfinsternis voraus, riet den jonischen Städten (vergebens) zur Eintracht und zum Zusammenschluss gegen die Perser. Sein Wirken fällt in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts. Er starb 546 (78 Jahre alt), angeblich, als er den olympischen Spielen beiwohnte.

Obgleich er im Altertum jedenfalls durch Statuen geehrt wurde, sind weder Nachrichten über dergleichen noch unmittelbar beglaubigte Darstellungen seiner Person auf uns gekommen.

Die mit seinem Namen[1] versehene Herme des tiburtinischen Fundes im Vatican (abgeb. Pio Clem. VI. Taf. 22) ist leider kopflos. — Die Aufschrift ΘΑΛΗΣ auf dem Halse einer Büste des Achille Maffei (abgeb. Statius Illustrium vult. 1569. 1)[2] ist schon von Ursinus als Falsum bezeichnet worden. — Ob die eines ang. Reliefköpfchens von Terracotta bei Caylus (Rec. III. pl. 36. 5) mehr Vertrauen verdient, lässt sich nicht mehr untersuchen, da das Köpfchen verschollen.[3]

Dagegen erklärte Visconti für Thales den mit einem (wahrscheinlichen) Bias verbundenen Kopf einer Doppelherme der Gall. geografica des Vaticans [Abb. 6 und 7][4] von edlem Profil, mit ab-

[1] ΘΑΛΗΣ ΕΞΑΜΥΟΥ ΜΙΛΗΣΙΟΣ (Kaibel No. 1163).

[2] Bellori Imag. Phil. 37. Vgl. Kaibel Inscr. falsae 200.

[3] Eine gewisse Ähnlichkeit des Typus und der Büstenform könnten glauben machen, dass es sich um dasselbe Denkmal wie bei Statius und Bellori handle, wozu indes die Angaben bei Caylus nicht stimmen.

[4] Pio Clem. VI. 24; Icon. gr. I. Tf. 10. a; Pistolesi VI. 10. 2.

wärts gerichtetem, sinnendem Blick. Die Gleichheit der Heimat Beider (das jonische Festland) und der Umstand, dass die Namen Bias und Thales bei der Aufzählung der Weisen gewöhnlich neben einander aufgeführt werden,[1] sowie die Unmöglichkeit (?) einen andern von den sieben Weisen darin zu erkennen, meinte er, seien genügende Beweise für die Richtigkeit der Deutung. Indes ist die Voraussetzung, dass der andere Kopf Bias, nicht vollkommen gesichert, und da uns die Bildnisse der meisten übrigen Weisen unbekannt, der Unterschied von Festland und Inseln aber ein ziemlich gleichgiltiger Faktor und die Reihenfolge der Namen mehr oder weniger willkürlich, so sind die viscontischen Gründe nicht eben schwerwiegend oder zwingend. Auch Pittakos von Mytilene und Kleobulos von Rhodos oder, als dorischer Gegenpart, Cheilon von Sparta oder selbst Solon liegen im Bereich der Möglichkeit. Damit soll indes der viscontischen Deutung nicht jede Berechtigung abgesprochen werden. Vom rein sachlichen d. h. historischen Standpunkte aus betrachtet und mit Rücksicht auf die Lebensstellung und Wirksamkeit der Beiden liegt der Gedanke an Thales allerdings am nächsten. Man muss nur im Auge behalten, dass es sich bloss um die wahrscheinlichste unter mehreren Vermutungen handelt. — Der Abbildung (bei Labus Mus. di Mantova II. 15) nach eine Wiederholung dieses Bildnisses, in Wirklichkeit aber eine andere Person, ist der sog. Thales in Mantua No. 182, den Dütschke (IV. No. 841), ich weiss nicht warum, als Alkibiades bezeichnet. Er hat einen milden, wohlwollenden Ausdruck, horizontal laufende Brauen, kraus aufstrebendes Stirnhaar und einen um die Mundwinkel sich krümmenden Schnurrbart.

Willkürlich Thales genannt:

Eine Büste im Capitol, Philos.-Zimmer 23 (abgeb. Bottari I. 28).[2] Wahrscheinlich ein Römer des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Ein Kopf in Villa Ludovisi-Buoncompagni (Schreiber Kat. No. 93).

Eine Gemme mit bärtigem Griechenkopf in Florenz No. 286 (abgeb. Gori I. 41. 9 = Reinach P. grav. pl. 20).

[1] Z. B. Diog. Laert. I. 41. 42. [2] Righetti I. 63.

Pittakos

[Münztaf. I. 12]

Pittakos von Mytilene, der Strateg der Lesbier im Kampfe gegen die Athener um Sigeion, stürzte das Adelsregiment von Lesbos und übernahm die Tyrannis 590. Er wurde der Solon von Mytilene, gegen den Alkaeos vergebens seine Invectiven schleuderte. 580 legte er die Diktatur freiwillig nieder und lebte noch zehn weitere Jahre als Privatmann. Er starb über siebenzig Jahre alt.[1]

Mytilene erneuerte sein Andenken in der Kaiserzeit, indem es sein Bildnis zusammen mit dem des Alkaeos auf eine Münze prägte [abgeb. Münztaf. I, 12][2], ob nach einem damals gangbaren Typus oder nach freier Erfindung, muss dahingestellt bleiben. Er erscheint darauf in mittlerem Lebensalter, von rundlicher, im Nacken eingezogener Kopfform, mit vollem, nicht sehr langem Haar; Umschrift **ΦΙΤΤΑΚΟC** (sic). Das einzige noch erhaltene Exemplar befindet sich im Cabinet des médailles zu Paris.

Auf Grund dieser Münze glaubte Visconti eine Zeit lang eine borghesische Herme des Louvre, Descr. No. 655, Cat. somm. 250 (abgeb. Bouillon II)[3], für Pittakos nehmen zu dürfen. Mit Unrecht; denn Profil und Kopfform sind ganz verschieden.

Viel übereinstimmender, ja von scheinbar zwingender Ähnlichkeit wäre eine der neu ans Licht gezogenen Büsten der Münchner Residenz (abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. No. 969)[4]. Wenn aber der Stempelschneider, wie wahrscheinlich, seinen Kopf frei erfunden hat, so ist auch jene Ähnlichkeit eine zufällige, und nur ein Fingerzeig, wie trügerisch oft die Resultate der Münzvergleichung sind.

Die Ehre der Münzprägung galt natürlich in erster Linie dem Staatsmann und Gesetzgeber der Inselstadt. Ausserhalb dieser lokalen Sphäre wird Pittakos mehr nur in seiner Eigenschaft als einer der sieben Weisen fortgelebt haben. So z. B. wo seine Büste bei den Römern als Garten- oder Bibliothekschmuck verwendet wurde.[5] Zu

[1] Diog. Laert. I. 79.

[2] Faber Imag. 111; Visconti Icon. gr. I. Tav. XI. No. 2, vergrössert No. 1, und danach Baumeister III. p. 1333; Imhoof Porträtköpfe Taf. VIII. 26.

[3] Mon. scelti Borghes. II. Taf. 19; Clarac pl. 1098.

[4] Zeitschr. des Münchner Altertumsvereins N. F. IX. 1898. p. 17.

[5] Juvenal. Sat. II. 6:

. . . . nam perfectissimus horum est,
si quis Aristotelem similem vel Pittacon emit.

der letzteren Art gehörte die tiburtinische Herme im Musensaal des Vaticans No. 527, die wieder kopflos gefunden worden. Erhalten ist nur der Schaft mit der Aufschrift **ΠΙΤΤΑΚΟΣ ΥΡΡΑ** (Sohn des Hyrrhas) **ΜΥΤΙΛΗΝΑΙΟΣ . ΚΑΙΡΟΝ ΓΝΩΘΙ.**[1]

An einer Herme von Aranjuez (Hübner Bildw. von Madrid No. 169)[2] ist die Aufschrift Pittakos modern, wahrscheinlich von Azára gesetzt.

Cheilon

Cheilon von Sparta, der Sohn des Damagetos, ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Solon, reformierte die Verfassung des Lykurg im Sinne des Herrenstandes durch Erhebung der Ephoren über die Könige und durch Niederhaltung der Heloten. Er starb um die Mitte des 6. Jahrhunderts in hohem Alter zu Olympia. Sparta weihte ihm ein Heroon und die Nachwelt einen Platz unter den sieben Weisen.[3] Das Γνῶθι σεαυτόν, das die Amphiktyonen als Inschrift auf den neuerbauten Tempel zu Delphi setzten, soll sein Hauptwahlspruch gewesen sein.[4]

Von Darstellungen des Cheilon sind nur noch zwei ikonisch ziemlich belanglose in musivischer Form erhalten:

1. Ein Brustbild auf dem Mosaik der Weisen in Köln [Abb. 8] mit der Beischrift **ΓΕΙΛΩΝ**, wovon nach Düntzer bloss **. ΕΙΛ . .** antik. Da indes auch Kleobulos auf dem Mosaik dargestellt ist, so ist an der Richtigkeit der Ergänzung, so weit es die Person betrifft, nicht zu zweifeln. Der Kopf hat langes gescheiteltes Haar, eine gebogene Nase und einen schlichten, unten zugespitzten Bart. Die Brust ist mit Chiton und Mantel bekleidet. Ein typisches oder charakteristisches Bildnis kann schon nach diesem unspartanischen Kostüm nicht darin erblickt werden.

Dass Juvenal neben Aristoteles gerade den Pittakos als Beispiel für derartige Hermen aufführt, beruht wohl zunächst bloss auf der Rhythmik des Namens, der dem Dichter eben ins Versmass passte. Aber er wird nicht eine Persönlichkeit gewählt haben, von der ihm noch gar keine Darstellungen vorgekommen waren.

[1] Visc. Pio Clem. VI. Tav. 22a; Kaibel No. 1195.

[2] Abgüsse in der Ecole des beaux-arts zu Paris und in der Villa Medici zu Rom.

[3] Plut. Sept. sap. 7.

[4] Daneben werden ihm auch andere, z. B. das solonische μηδὲν ἄγαν, beigelegt. Vgl. Dunker Gesch. des Altert. VI. p. 350.



Abb. 8 Cheilon (von dem Mosaik in Köln)
(zu S. 50)

2. Ein Mosaikfragment in der Biblioteca capitolare zu Verona (abgeb. Visc. Icon. gr. I. Tav. 11).[1] Dasselbe zeigt noch den oberen Teil einer bärtigen Figur im Profil mit nach vorn geneigtem Kopf samt Schulter und Brust. Im Felde hinter ihr der Sinnspruch: ..ШΘΙ CAYTON, der gewöhnlich dem Cheilon zugeschrieben wird. Indes ist damit die Deutung nicht vollkommen gesichert, und die Arbeit übrigens so roh, dass man den Zügen unmöglich physiognomische Bedeutung zuschreiben kann. Von dem Kölner Cheilon unterscheidet sich die Figur toto coelo.

[1] Winckelmann Mon. ined. No. 165. Dazu bemerkt Visconti: *L'intaglio dato dal Winckelmann fu eseguito sopra un disegno a colori della libreria Vaticana. Quello che noi diamo viene dall' originale, ed è cavato colla più scrupolosa esatezza.*

Kleobulos

Kleobulos, der Sohn des Evagoras, spielte zu Lindos auf Rhodos dieselbe Rolle, wie sein etwas älterer Zeitgenosse Periander in Korinth. Er soll ebenso durch Schönheit und Stärke wie durch Weisheit ausgezeichnet gewesen sein.

Auch er ist auf dem Kölner Mosaik [Abb. 9] mit beigeschriebenem Namen (ΓΛЄΟΒΟΥΛΟϹ)[1] dargestellt, bartlos und ziemlich jugendlich, was wieder allein schon dem Bildnis jede typische Glaubwürdigkeit benimmt.

Eine kopflose tiburtinische Herme im Vatican trägt die Aufschrift **ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΛΙΝΔΙΟΣ . ΜΕΤΡΟΝ ΑΡΙΣΤΟΝ** (abgeb. Pio Clem. VI. T. 22)[2].

Die Aufschrift **ΚΛЄΟΒΟΥΛΟϹ ΛΙΝΔΙΟϹ** auf der Plinthe einer sitzenden kopflosen Statuette in der Gall. Doria zu Rom (bei Matz-Duhn nicht verzeichnet) nahm ich wegen der sehr unregelmässigen Buchstabenformen für modern. Sollte es indes die gleiche sein, die 1823 an der Via Aurelia gefunden wurde (Kaibel No. 1173), so scheint sie von den Epigraphikern nicht angefochten zu werden. Die Statuette ist mit Chiton und Mantel bekleidet, die Linke auf den Sitz gestützt, die Rechte aufs Knie gelegt.

Wenn demnach, wie schon zu Visconti's Zeit, nur zwei von den Weisen (Bias und Periander) in sicheren und brauchbaren Bildnissen vorliegen, ein dritter, Pittakos, auf einer Münze, und zwei weitere, Cheilon und Kleobulos, auf willkürlich erfundenen Mosaikbildern, so wird man doch auch die beiden unbekannten Köpfe der Doppelhermen in der Galleria geografica [abgeb. p. 46] und in Villa Albani [abgeb. p. 43], obgleich sie nicht speziell zu identifizieren sind, mit in diesen Kreis ziehen dürfen. Der mit Bias (?) gruppierte in der Galleria geografica darf mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf Thales gedeutet werden; der mit Periander in der Villa Albani etwa auf dessen Zeit- und politischen Kampfgenossen Pittakos.[3] Dass

[1] Wovon die zwei ersten Buchstaben nach Düntzer ergänzt.

[2] Vgl. Kaibel No. 1174.

[3] Replik im Mus. von Madrid (Hübner No. 237).



Abb. 9 Kleobulos (von dem Mosaik in Köln)
(zu S. 52)

freilich auch andere Kombinationen denkbar sind, braucht nicht gesagt zu werden.

Die kunsthistorische Frage, ob und inwiefern diese Typen in einer Beziehung zu Lysippos stehen, lassen wir unberührt. Dieselbe ist meines Erachtens bloss subjektiv zu entscheiden. Arndt[1] hält es für sehr wohl möglich, dass sie auf die von jenem Künstler in Athen geschaffene Gruppe zurückgehen.

[1] Zu den Gr. und röm. Portr. No. 375.

Aesop

[Taf. VII]

Die Person und das Leben des Fabeldichters Aesop gehören der Sage an. Er soll aus Phrygien gebürtig und krüppelhaft verwachsen gewesen sein, soll anfangs als Sklave mehreren Herren gedient, dann als Freigelassener am Hofe des Krösos gelebt und endlich in Delphi einen gewaltsamen Tod gefunden haben (c. 564).

Die Notiz von seiner Missgestalt findet sich allerdings erst spät in der angeblich von Planudes (14. Jahrhundert) verfassten und vielfach mit Erdichtungen vermischten Lebensbeschreibung.[1] Doch ist sie sehr wahrscheinlich aus älteren Traditionen geschöpft.[2]

Nach dem oben (p. 41 Anm. 1) citierten Epigramm des Agathias gab es ein Bild des Aesop von der Hand des Lysippos, das vor denen der sieben Weisen stand, und nach Tatian[3] eines von Aristodemos, einem Zeitgenossen des Lysippos, das beinahe so berühmt war wie seine Fabeln. Da diese Berühmtheit, wenn ein Werk des Lysippos daneben bestand, nicht leicht erklärlich, so vermutete Visconti, es handle sich beidemal um die gleiche Statue und Agathias habe den Namen Lysippos irrtümlich auf sie übertragen. – Auch die von Phaedrus erwähnte Statue, welche die Athener dem Aesop errichteten[4], wird meist damit identifiziert.

Wenn die Sage von dem missgestalteten Körper des Fabeldichters wirklich schon aus dem Altertum herrührt, so ist mit der grössten Wahrscheinlicheit die bekannte Halbfigur der Villa Albani No. 964 [abgeb. Taf. VII][5] als eine Darstellung desselben an-

[1] Φοξὸς (spitzköpfig) ἦν, σιμὸς τὸν τράχηλον, προγάστωρ, βλαισὸς (mit auswärts gekrümmten Beinen oder Füssen) καὶ κυφός.

[2] Andeutungen davon, meint Visconti (Icon. gr. I. p. 159), könne man schon aus Plutarch Conv. sept. sap. 4: Παρῆν ἐπὶ δίφρου τινὸς χαμαιζήλου παρὰ τὸν Σόλωνα καθήμενος, und aus den Schriften des Sophisten Himerius (ed. Wernsdorf p. 592) herauslesen.

[3] Tatian ad. Graec. 55. p. 120.

[4] Phaedrus Epil. II. 1: ***Aesopo ingentem statuam,*** was Bentley in ***Aesopi ingenio statuam*** korrigieren wollte.

[5] Visconti Icon. gr. I. Taf. 12; Mon. d. Inst. III. Taf. 14. 2; Baumeister Denkmäler I. p. 35; Christ Gr. Lit. 2. Vgl. Annal. 1840. p. 94; Wolters No. 1324; Helbig Führer II². 799.

zusehen und dann als eine überaus treffende und gelungene, „ein Charakterbild des geistreichen Buckligen".[1] – Es ist der Torso (Kopf und Leib) eines nackten Krüppels mit gebogenem Rücken, vorstehendem Brustkasten und ganz verkümmertem Bauch, offenbar nach genauen Naturstudien durchgeführt. Auf dem kurzen Hals sitzt ein bärtiger, krauslockiger Kopf von ebenfalls realistischen, aber nicht missgestalteten Formen und von ungemein klugem, etwas ironischem und doch gutmütigem Ausdruck. Der Blick etwas lauernd rechts aufwärts gerichtet mit Angabe der Pupillen, gleichsam wohlgefällig die Wirkung seiner Erzählung auf den Hörer beobachtend. Von den Armen und Beinen sind nur die Ansätze vorhanden. Mehr scheint nach der gleichmässigen Abmeisselung derselben nie vorhanden gewesen zu sein.

Dass dieser Typus seiner Erfindung nach ziemlich spät, liegt auf der Hand. Schon das Problem an sich, den witzigen Fabeldichter in Anlehnung an die Tradition als pygmäenartigen Zwerg zu geben, weist deutlich auf hellenistische Zeit. Es ist ein Problem wie das des sokratischen Silenskopfes, nur dass bei diesem etwas Thatsächliches zu Grunde liegt. Und das thatsächlich Motivierte (Sokrates) wird dem frei Erfundenen (Aesop) vorangegangen sein. Auch die rücksichtslos naturalistische Durchführung, die vor keiner Hässlichkeit und Abnormität zurückschrickt, ist im 4. Jahrhundert noch nicht denkbar. Sie wird höchstens ins 3., wahrscheinlicher erst ins 2. gesetzt werden müssen. Die Arbeit selbst ist römisch.[2] Obgleich daher schon Lysippos und Aristodemos als Aesopdarsteller genannt werden, trägt man doch meist Bedenken, den vorliegenden Typus direkt mit ihnen in Verbindung zu bringen. Es fehlte auch unter ihren Nachfolgern nicht an Künstlern, welche in dieser etwas niedrigeren Sphäre noch Grosses zu leisten im Stande waren.

Die Urheberfrage wird eigentümlich dadurch kompliziert, dass anscheinend der gleiche Kopftypus noch einmal in Verbindung mit einem normalen Körper vorkommt in einer Statuette im Kaffeehaus des Pirro Ligorio im Vatican (publ. von E. Braun in d. Mon. d.

[1] J. Burckhardt Cicerone.

[2] Winter meint: „Nach einer aufs Engste mit dem Demosthenesporträt verwandten Vorlage in der Antoninenzeit gearbeitet, deren Kunstcharakter in der auf malerischen Effekt berechneten Modellierung des Ganzen, in der Zeichnung und seitlichen Stellung der Augensterne, in der feinen realistischen Behandlung der Hautfläche deutlich sich ausprägt." Jahrb. d. Inst. V. p. 164.

Inst. III. Taf. 14. 1)[1]: Eine auf einem lehnenlosen Stuhle sitzende Figur ohne Unterkleid, den Mantel über die linke Schulter und um die Beine geschlagen, in der Linken eine (wahrscheinlich ergänzte) Rolle. Von einem fehlerhaften Körperbau, den sie nach Art der Krüppel bemüht sei, durch ihre Stellung zu verdecken (E. Braun), ist absolut nichts zu erkennen. Sollte die zwiefache Darstellungsweise derselben Person eben in der Unsicherheit der Überlieferung ihren Grund haben, so dass der ursprünglich für sich allein erfundene Kopftypus später bald mit einem normalen, bald mit einem verbildeten und zwerghaften Körper verbunden wurde? Oder aber ist die Ähnlichkeit des Kopfes in Wirklichkeit gar nicht so zwingend und haben wir es am Ende mit zwei verschiedenen Personen zu thun? Ich halte das Letztere bis auf Weiteres für sehr wohl möglich.[2]

Die zusammen mit der vaticanischen Statuette publizierte Reliefbüste einer Thonlampe[3] unterscheidet sich durch einen längeren Bart und eine eckigere Kopfform und ist von mehr als zweifelhafter Identität. An die albanische Herme erinnert sie hauptsächlich nur wegen der gleichen Armstümpfe.

Als Aesop endlich, der sich vom Fuchs erzählen lässt, wird von Einigen gedeutet die auf einem Stein sitzende karikierte Mantelfigur auf einem Vasenbild im Vatican (abgeb. Mus. Gregor. II. 80. 2^{a})[4].

Pherekydes

Die Aufschrift Pherekydes findet sich auf zwei Hermen, in Madrid und in Brocklesby Park (Lincolnshire), beidemal modern.

Die Herme in Madrid, Hübner No. 176 (abgeb. Overb. Plast. I^{4}. p. 242)[5], wurde von Azára in der Nähe von Tivoli (Villa der Pisonen) gefunden, und ihres altertümlichen Stiles wegen bei der Ergänzung mit der Aufschrift Φερεκύδης[6] ver-

[1] Gipsabg. in Bonn, Kekulé Akad. Kunstmus. No. 511.
[2] Amelung hat sich auf meine Bitte bemüht, zu der verschlossenen Statuette vorzudringen, um die Sache klar zu stellen. Leider ohne Erfolg. Auf den Abguss in Bonn bin ich erst zu spät aufmerksam geworden (s. Nachtrag).
[3] Bei Braun a. a. O. Taf. 14. 3.
[4] Jahn Arch. Beitr. Taf. 12. 2, vgl. p. 434.
[5] Guattani Mon. ant. 1784. Taf. II. Vgl. Wolters Gipsabg. No. 231, wo auch die Litteratur.
[6] Kaibel Inscr. falsae 267.

sehen, womit natürlich der jonische Philosoph des 6. Jahrhunderts (von Syros), nicht der Logograph des 5. (von Leros) gemeint war. Benndorf[1] und Andere zweifeln übrigens an der Echtheit des Archaismus, da der Bart bereits einen ganz freien Stil zeigt. Man pflegt den Kopf in den Gipssammlungen jetzt bekanntlich dem Aristogeiton der Neapler Gruppe aufzusetzen.

Die kleine Herme in Brocklesby Park mit derselben Aufschrift (Michaelis Anc. Marb. p. 236. No. 72; abgeb. Mus. Worsl. Taf. XII. 4)[2] ist weder archaisch noch mit der vorigen verwandt. Visconti taufte sie so wegen des emporgerichteten Blickes, der von Christodor auch bei einer Statue des Pherekydes in Constantinopel namhaft gemacht wird.[3]

Stesichoros

[Münztaf. I. 14]

Stesichoros von Himera auf Sicilien (c. 640—555), der älteste Chordichter und der eigentliche Begründer der chorischen Lyrik, soll 85 jährig zu Katane gestorben sein. Ebenda befand sich sein von acht Säulen getragenes Grabdenkmal.[4]

Eine Darstellung des Stesichoros in ganzer Figur zeigt nach der ansprechenden Vermutung Torremuzza's eine Münze von Himera (Thermae seit der Zerstörung im Jahre 409, daher Θερμίταν Ἱμεραίων) aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. [abgeb. nach einem Exemplar der ehmaligen Sammlung Imhoof, Münztafel I. 14][5]: Ein mit dem Mantel bekleideter Greis, auf einen schräg stehenden Stab gestützt, mit einer Rolle in den Händen, aus der er vorzutragen scheint. Man erblickt darin ein Abbild der von den Himeraeern ihrem berühmten Mitbürger errichteten Statue, welche Verres in seinen Besitz zu bringen suchte: ***Erat enim Stesichori poetae statua senilis, incurva cum libro, summo ut putant artificio facta.***[6] Den an ihr hervorgehobenen gekrümmten Rücken zeigt auch das Münzbild bei Torremuzza und Visconti. Auf dem Imhoof'schen steht er vollkommen aufrecht wie ein Flötenbläser oder Leierspieler.

[1] Gött. gel. Anz. 1870. p. 1567.
[2] Weisser Bilderatlas Taf. 26. 22.
[3] Οὐρανὸν ἐσκοπίαζε, μετάρσιον ὄμμα τιταίνων. Ecphr. 353.
[4] Suidas Vita Stesich.
[5] Zeitschr. f. Num. IX. Taf. IV. 10. Nach einem anderen bei Torremuzza Sic. num. Taf. 90, 13; Visc. Ic. gr. I. Taf. III. 7; Baumeister Denkm. III. p. 1711.
[6] Cicero Verr. II. 35. 87.

Eine Erzstatue des Stesichoros in Constantinopel beschreibt Christodor Ecphr. 125 ff. ohne nähere, das Motiv betreffende Angaben.

Erhalten ist noch ein Hermenfragment im Vatican mit der Aufschrift Σ]τησίχορ[ος Εὐ]κλείδο[υ Ἱ]μεραῖο[ς.[1]

Alkaeos

[Münztaf. I. 13]

Alkaeos, der patriotische Liederdichter von Lesbos und der Vorkämpfer des Adels gegen die Tyrannis des Pittakos, blühte um 595. Er war von heftiger Gemütsart, voll Leidenschaft und Sinnlichkeit, zeitweise für seine Landsmännin Sappho entflammt, die ihn spröde zurückwies.[2]

Ein Münchener Vasenbild (abgeb. Welcker A. D. II. Taf. XII. 21)[3] stellt das lesbische Dichterpaar mit Beischrift der Namen vereinigt dar: Alkaeos mit langem Spitzbart, das Haar von einer Binde umwunden, gesenkten Hauptes vor Sappho stehend. Von Welcker auf den Liebesantrag des Alkaeos gedeutet.

In der Kaiserzeit wurde sein Bildnis wahrscheinlich nach freier Erfindung als Revers des Pittakoskopfes auf eine Bronzemünze von Mytilene geprägt [abgeb. Münztaf. I. 13][4]: Ein bärtiger, etwas aufwärts gerichteter Kopf nach links, in welchem man die leidenschaftliche, herausfordernde Heftigkeit des Dichters im Gegensatz zu der ruhigen Würde und weisen Besonnenheit des Pittakos erkennen will.[5] Das einzige erhaltene Exemplar, einst im Besitze des Fulvius Ursinus, ist nach mannigfachen Wanderungen (Sammlung Gotofredi in Rom, Königin Christine von Schweden, Prinzessin Odescalchi, Pius VI.) in das Cabinet des médailles nach Paris gekommen. Eckhel hatte seine Echtheit mit Unrecht bezweifelt.

Nach dieser Münze, meinte Visconti, könne etwa die Pariser Herme in der Salle du sarcoph. d'Adonis, Descr. 678 (abgeb. Bouillon

[1] Kaibel No. 1213.

[2] Aristot. Rhet. I. 9. p. 1367.

[3] Baumeister III. p. 1543. Vgl. Jahn Darst. griechischer Dichter auf Vasenbildern p. 706 ff.

[4] Faber imag. 3; Visc. Icon. gr. I. Tf. 3. 2 und 3; Imhoof Porträtköpfe Tf. VIII. 28; Bürchner in der Zeitschr. f. Num. IX. Tf. IV. 3.

[5] Jahn Darst. gr. Dichter p. 724. Anm. 70; Bürchner a. a. O. p. 113.

III bustes pl. 4)[1], die seitdem diesen Namen trägt, Alkaeos genannt werden. Es war schon der Grundlage wegen eine prekäre Deutung. Aber der Kopf zeigt auch keineswegs die charakteristischen Merkmale der Münze: die kurze Stirn, die eher dicke Nase, den runden Contour des Bartes.

E. Braun wollte des Motivs wegen den nackten borghesischen Lyraspieler (jetzt Anakreon) in Ny Carlsberg zu Kopenhagen auf ihn beziehen, wobei er, wie sich herausgestellt hat, vom Richtigen nicht so gar weit entfernt war. Sollte er sich nur in der Alternative geirrt haben, indem statt des stehenden der sitzende ebenda (abgeb. Brunn-Bruckmann Denkm. 477) dafür genommen werden muss, dessen starke, fast herausfordernde Bewegung die Leidenschaftlichkeit des Alkaeos so treffend charakterisieren würde? Aber die Statue ist nachalexandrinisch und scheint auf kein frühes Original zurückzugehen. Wir werden es bei ihr wohl eher mit einem dem Künstler gleichzeitigen hellenistischen Dichter zu thun haben.[2]

Sappho[3]

[Münztaf. I. 16–20]

Sappho von Mytilene oder von Eresos auf Lesbos, die berühmteste lyrische Dichterin der Griechen, die Zeitgenossin des Alkaeos und Pittakos (Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr.), gehörte den aristokratischen Kreisen an und war mit einem wohlhabenden Edelmann verheiratet. Die politischen Wirren zwangen sie wie den Alkaeos zur Auswanderung nach Sicilien. Doch kehrte sie, nachdem Pittakos das Gemeinwesen geordnet, wieder nach ihrer Heimat zurück, und scheint erst in höherem Alter ihr Leben beschlossen zu haben. – Ein paar gelegentliche Notizen über ihr Äusseres sind ohne Beglaubigung und schon deswegen wertlos, weil sie sich gegenseitig widersprechen. Einerseits rühmende Epitheta wie „die veilchenlockige, süsslächelnde“

[1] Clarac. pl. 1070; Weisser Bilderatlas 20. 16.

[2] Über die 1881 zu Pergamon gefundene Inschriftbasis eines Bildnisses des Alkaeos vgl. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen III. p. 87.

[3] Litteratur: Welcker Alkaeos und Sappho, A. D. II. p. 225; Jahn Über Darstellungen griech. Dichter auf Vasenbildern p. 717; Stark Arch. Zeitg. 1870. p. 67; Bötticher ibid. 1871. p. 83; Winter Jahrb. d. Inst. V. p. 151; Furtwängler Meisterw. p. 98 ff.; Bürchner Zeitschr. f. Num. IX. p. 113; Arndt Gr. u. röm. Portr. 147 ff.

(Alkaeos bei Aristoteles), „die schöne Sappho“ (Plato), „die männliche Sappho“ (Horaz).[1] Andererseits der Vers des Ovid in der allerdings bestrittenen Epistel Sappho-Phaoni v. 31 ff.: ***Si mihi difficilis formam natura negavit, ingenio formae damna reprendo meae,*** und die Behauptung des Maximus Tyrius, sie sei klein und schwärzlich gewesen.[2]

Ihre Person wurde, wie uns die erhaltenen Vasen zeigen, schon im Anfang des 5. Jahrhunderts zum Gegenstand von künstlerischen Darstellungen gemacht, wobei freilich das Ikonische noch nicht in Betracht kam. Aber auch bei den wohl bald nachfolgenden Statuen konnte es sich nicht um ein treues Bildnis, sondern nur um einen frei erfundenen Typus handeln.

Das älteste überlieferte plastische Denkmal ist die Erzstatue des Silanion im Rathaus von Syracus (gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts),[3] hoch gepriesen von Cicero wegen seiner vollendeten Ausführung, und wohl mit Recht, da Verres sein Augenmerk darauf gerichtet hatte und sie in seine Wohnung entführte.[4] — Eine andere Statue befand sich in Pergamon, beschrieben mit einem Epigramm des Antipater.[5] Eine sitzende im Zeuxippos zu Constantinopel erwähnt Christodor.[6]

Eine malerische Darstellung der Sappho von Leon, einem Künstler der Diadochenzeit,[7] ist möglicherweise identisch mit dem von Damocharis (unter Justinian) beschriebenen Bild in der Anthologie.[8]

Auf ein ikonisches Denkmal in Mytilene weisen die Münzen dieser Stadt mit Darstellung der Sappho in ganzer Figur (s. unten.)

Beglaubigte Darstellungen

Die bei Bellori (Imag. 63)[9] aus den Scheden des Pirro Ligorio abgebildete Inschriftherme (**ΣΑΠΦΩ ΕΡΕΣΙΑ**)[10] mit dem zweimal von einer Binde umwundenen Haar und den dicken Schultersträngen

[1] Hor. Epist. I. 19. 28.
[2] Max. Tyr. Or. 24. 7: μικρὰν οὖσαν καὶ μελαιναν.
[3] Über d. Zeit des Silanion s. Michaelis in der Festgabe für Curtius 1884. p. 107.
[4] Cic. in Verr. IV. 57. 125.
[5] C. I. Gr. 3555.
[6] Ecphr. 69 – 71.
[7] Plin. 35. 141.
[8] Anthol. Palat. ed. Dübner. XVI. 310. Vgl. Jahn a. a. O. p. 720.
[9] Und danach bei Gronov Thes. II. 34.
[10] Kaibel Inscr. falsae 253.

scheint nicht mehr zu existieren; es müsste denn die die gleiche Inschrift tragende im Conservatorenpalast zu Rom sein (Beschr. d. St. Rom III. I. p. 123), mit der aber allerdings die Abbildung wenig stimmt. Die letztere hat das Stirnhaar in drei Reihen altertümlicher Löckchen geordnet, ähnlich wie die zwei Hermen im Philosophenzimmer des Capitols No. 11 und 12, die ebenfalls früher unter diesem Namen giengen.[1] An Echtheit ist bei der Inschrift der Herme des Conservatorenpalastes nicht zu denken.

Gegenständlich beglaubigte Sapphobilder sind uns nur auf Vasen und Münzen erhalten, denen sich einige vermutungsweise auf sie gedeutete Reliefs und event. ein paar Gemmen anschliessen. Wir schicken eine Übersicht derselben voraus, ohne speziell auf ihre Darstellungsweise einzugehen, ausser soweit es zur Bestimmung des Sapphotypus notwendig erscheint.

A. Vasenbilder und Reliefs[2]

a. Vase der Sammlung Dzialinsky in Paris (abgeb. Comparetti Tav. III. 1): Sappho mit der Lyra einherschreitend, mit beigeschriebenem Namen; das Haar zweimal von einer Binde umwunden, über der Stirn vorquellend, hinten sackartig auf den Nacken fallend. Aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts.

b. Vase von Agrigent in München, schon bei Alkaeos erwähnt (abgeb. Comp. Tav. IV. 1)[3]: Sappho und Alkaeos stehend mit beigeschriebenen Namen, erstere mit diademartiger Binde; beide mit Lyra und Plektron in den Händen. Etwas jünger als die vorige.

c. Vase der Sammlung Middleton in Paris (abgeb. Comp. Tav. III. 2)[4]: Sappho sitzend, wiederum mit Beischrift, von Eros bekränzt; das Haar zweimal von einer schmalen Binde umwunden, hinten ein Knauf. Mitte des 4. Jahrhunderts.

d. Vase in Berlin (abgeb. Compar. Tav. V)[5], von bestrittener Deutung. Michaelis bezieht die Beischrift ΣΑΟ auf die oben sitzende Figur mit dem Eros, Comparetti wohl richtiger auf die an ihren

[1] Vgl. Bottari I. 58 und 60.
[2] Vgl. Jahn a. a. O. Taf. 1–4; Comparetti Saffo nelle rappresent. vascol. im Museo ital. di ant. class. II. 1886, mit 4 Tafeln.
[3] Welcker A. D. II. Taf. 12. 21; Jahn Taf. I. 4; Baumeister III. p. 1543.
[4] Jahn Taf. I. 1.
[5] Michaelis Thamyris und Sappho. Lpz. 1865.

Schoss lehnende, welche mit der Rechten das Vögelein lockt. Dem Stil nach wieder etwas später als die vorige.

e. Hydria in Athen (abgeb. Comp. Tav. VI): Sappho sitzend, gefeiert von drei Frauen; mit Binde ums Haar.

f. Attische Hydria (wo?), beschrieben von Mylonas im Bull. de corr. hell. IV. 1880, p. 373 f.: Sappho sitzend mit der Lyra.

Überall trägt Sappho das Haar unverhüllt oder nur mit einer Binde umwunden. Aber etwas speziell Typisches lässt sich in den Darstellungen nicht erkennen.

Zweifelhaft:

g. Ein Terracottarelief strengen Stils im brit. Museum (abgeb. Welcker A. D. II. Taf. 12. 20)[1]: Sitzende Leierspielerin, das Haar um die Stirn in kurze Locken geordnet, hinten gerollt, im Gespräch mit einer vor ihr stehenden Mantelfigur: wieder als Liebesantrag des Alkaeos gedeutet. „Irgend ein ausreichendes Kennzeichen, dass in dem Relief Sappho und Alkaeos dargestellt seien, möchte sich schwerlich anführen lassen“ (Kekulé).

h. Römisches Terracottarelief aus Steinhäuser'schem Besitz in Rom (abgeb. Welcker, Annal. 1858. Tav. B)[2]: Eine Frau mit Leier, in Liebesschmerz aufgelöst, das Haar, wie es scheint, in ein Kopftuch gehüllt, der Oberleib nackt: „Sappho das Lied an Aphrodite singend“ (?) Welcker.

i. Bronzerelief im brit. Museum (Guide to the bronze room 1871. p. 36. 7): kleine liegende Figur mit der Leier.

B. Münzen und geschnittene Steine

Zwei Städte von Lesbos, Mytilene und Eresos haben ihre berühmte Landsmännin auf den Münzen verewigt, wie dies für Mytilene schon Pollux[3] bezeugt; und zwar prägten sie teils die ganze Figur, teils bloss den Kopf.[4]

k. Die Darstellungen in ganzer Figur zeigen sie meist sitzend und leierspielend [Münzen von Mytilene, abgeb. Münztaf. I. 20][5],

[1] Jahn Taf. II. 2; Overb. Plast. 1³. p. 162; vgl. Kekulé Akad. Kunstmus. 1872. p. 4. 12.

[2] Jahn Taf. II. 1.

[3] Poll. Onom. IX. 84 Μυτιληναῖοι μὲν Σαπφὼ τῷ νομίσματι ἐνεχαράξαντο.

[4] Vgl. Wroth Cat. of the gr. coins in the br. Mus., Troas etc. p. LXX ff.; Bürchner Zeitschr. f. Num. IX. Tf. IV. 4—9. p. 113ff.

[5] Visc. Icon. gr. I. Tf. 37. 3; Wroth Cat. pl. 39. 6. 8; Zeitschr. f. Num. IX. Tf. IV. 8.

manchmal auch nur die Leier haltend (Münze von Eresos, abgeb. Zeitschr. f. Num. a. a. O. IV. 9), seltener stehend, mit beiden Händen die auf eine Säule gestellte Lyra haltend (M. von Mytilene in Wien, Zeitschr. f. Num. a. a. O. p. 116). Sie datieren alle aus der späteren Kaiserzeit.

l. Von den Münzen mit dem blossen Kopf stellen nur diejenigen sicher Sappho dar, welche die Namensbeischrift haben (Ψάπφω oder Σάπφω). Sie gehören ebenfalls der Kaiserzeit an und differieren stark von einander, so dass man sie nicht auf einen einheitlichen Typus zurückführen kann. — Auf der Pariser Münze von Mytilene z. B. [abgeb. Münztaf. I. No. 16][1], wie auf einer des brit. Museums[2], sind die Haare am Wirbel oder Hinterhaupt in ein flaches, nicht vorstehendes Nest geordnet, welches von einer Haube bedeckt zu sein scheint; man könnte auch meinen, sie seien in parallel laufenden Flechten um den Hinterkopf gelegt.[3] Auf einem Imhoof'schen Abdruck [Münztaf. I. 17], ungewiss ob von Eresos oder von Mytilene, sind die Haare um die Stirn zu einem besondern Wulst abgetrennt, hinten in eine Sphendone gefasst, unter der noch ein kleiner Nackenknauf sichtbar. Auf der von Eresos endlich [abgeb. Münztaf. I. 19][4], die unter Commodus geschlagen, wo auch Pollux lebte, sind sie nach hinten frei in einen Knoten geknüpft. — Alle, ausser der letzteren, haben als Revers das dichterische Symbol der Schildkrötenlyra.

m. Daneben giebt es nun auch Frauenköpfe auf älteren lesbischen Münzen ohne Beischrift, bloss mit dem Revers der Schildkrötenlyra, und einige Numismatiker glauben diese ebenfalls auf Sappho beziehen zu dürfen. — So die kleine Elektronmünze von Lesbos (abgeb. Zeitschr. für Num. a. a. O. No. 4)[5] aus der Zeit der Kunstblüte, und die etwas grösseren und späteren Bronzemünzen von Mytilene [abgeb. Münztaf. I. 18][6] aus der Zeit Alexanders oder der ersten Diadochen. Beide zeigen einen Kopf von schönen Formen, an dem die Haare fast vollständig unter einer Haube verhüllt sind, wie dies wohl auch bei dem sichern Sapphokopf der Kaiserzeit auf Münztaf. I. No. 16 der Fall.

[1] Jahn a. a. O. Taf. VIII. 1. [2] Bei Wroth Cat. pl. 39. 10.

[3] Die ausserdem nach Sestini bei Jahn Taf. VIII. 2 abgebildete Münze mit der Beischrift Σάφους ist nicht sicher echt. Vgl. Bürchner a. a. O. p. 115.

[4] Jahn a. a. O. VIII. 5; Zeitschr. f. Num. a. a. O. No. 7.

[5] Wroth Cat. pl. 33. 5—7.

[6] Wroth Cat. pl. 38. 4—7; Arch. Ztg. 1871. Tf. 50; Zeitschr. f. Num. No. 5, 6; Jahrbuch d. Inst. V. Tf. 3.

Man sollte allerdings meinen, dass der Prägeort Mytilene, die Schildkrötenlyra und die Haubentracht zusammen ein starkes Präjudiz für Sappho bilden. Die Schwierigkeit ist nur die, dass in so früher Zeit sonst keine Darstellungen historischer Personen auf den Münzen nachzuweisen sind. Furtwängler[1], dem auch Wroth und Imhoof beistimmen, lässt daher bloss die Köpfe mit Namensbeischrift als Sappho gelten. Die Notiz des Pollux beziehe sich ausschliesslich auf diese letzteren, von denen eine gerade zu seiner Zeit (unter Commodus) geprägt wurde. Der Kopf der andern stelle ein göttliches Wesen, vielleicht Aphrodite, dar.

Endlich sind noch zwei mit Beischriften versehene Gemmen zu nennen, über deren Echtheit ich nicht urteilen kann:

n. Karneol der ehemaligen Sammlung Marlborough (abgeb. Marlb. Gems II. 5)[2]: Eine Frauenbüste mit apollinisch angeordnetem Haar, um welches eine Binde läuft, die Brust halb entblösst. Im Felde die Beischrift **ΣΑΦ**, Leier und Biene.

o. Geschnittener Stein der ehemaligen Sammlung Gravelle (abgeb. Grav. Rec. de pierres grav. II. 81)[3]: Leierspielende Figur auf einen Pfeiler gestützt, auf welchem der Name **ΣΑΠΦΩ**. Sie scheint der oben erwähnten Wiener Münze (k) nachgebildet zu sein.

Die zwei bei Faber Imag. zu 129 erwähnten Gemmenköpfe, der eine mit Lorbeer, der andere mit Epheu bekränzt, scheinen nicht weiter beglaubigt gewesen zu sein.

Mutmassungen

Es fragt sich, kann mit diesen Hilfsmitteln für das Bildnis der Sappho etwas gewonnen werden?—Mit den Vasen sicherlich nichts, und mit den beglaubigten Münzen sehr wenig. Die malerische Formentypik erlaubt überhaupt keine Rückschlüsse auf die Plastik, und die Münzen mit dem Sapphonamen sind unter sich so verschieden, dass es fast unmöglich, etwas Gemeinsames herauszufinden. Auch der Frauenkopf der Marlborough Gemme (n) wird zur Klärung der Frage nichts beitragen können. Eine einigermassen brauchbare Grundlage würde nur geschaffen, wenn man die der Namensbeischrift ermangelnden Münzen mit dem Revers der Schildkrötenlyra (m) mit in die

[1] Meisterw. p. 103. Anm. 4.

[2] Reinach Pierres grav. pl. 113.

[3] Reinach P. gr. pl. 80.



Abb. 10 Kopf in Villa Albani (zu S. 66)

Untersuchung einbeziehen dürfte. Nur diese, wie sie noch in die Zeit der typenbildenden Kunst hinaufgehen, haben ein so weit einheitliches Gepräge, dass sie als Ausgangspunkt für Weiteres dienen könnten. Nun teilen wir zwar die Bedenken der Numismatiker vollkommen. Da indes noch eine schwache Möglichkeit vorhanden, dass die Münzen gleichwohl Sappho darstellen, und da archäologischerseits jeweilen mit ihnen operiert worden ist,[1] so mag die Frage, wie sich auf ihrer Basis die Ikonographie der Sappho gestalten würde, mit dem nötigen Vorbehalt immerhin hier erörtert werden.

Der Frauenkopf der Elektronmünze hat mit dem der autonomen Bronzemünzen von Mytilene, wie schon bemerkt, die Haube gemein. Beide unterscheiden sich aber, soweit ich aus den mir vorliegenden Exemplaren urteilen kann, insofern von einander, als dort die Haube gleichsam aus zwei Teilen besteht, der das Nackenhaar umschliessenden Sphendone und den die Scheitel bedeckenden Binden, während sie hier in einem ununterbrochenen Faltenzug von hinten nach vorn läuft und über der Stirn befestigt ist. Auf der Elektronmünze kommen die Haare mehr nur am Wirbel zum Vorschein, auf den Bronzemünzen in der ganzen Länge des Scheitels, bisweilen in Melonenfurchen geordnet, welche konzentrisch nach der Stirnhöhe gerichtet sind. Aus den Gesichtszügen wird man kaum etwas Charakteristisches herauslesen können, es müsste denn etwa die ziemlich schräge Richtung der Stirn- und Nasenlinie sein.

Demnach wäre eine haubenartige Kopftracht mit Wirbel- oder Scheitelschlitz das erste Requisit, das wir bei den Sapphobildnissen vorauszusetzen hätten. Ob sich Sappho selber so getragen, ist gleich-

[1] Vgl. K. Bötticher in der Arch. Zeitg. a. a. O.; Winter im Jahrb. d. Inst. V. p. 152; Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II[4]. p. 13; Collignon Hist. de la Sculpt. gr. II. p. 345.

giltig. Die Stempelschneider werden sich nicht an das historische Kostüm, sondern an die zu ihrer Zeit (etwa 4. Jahrhundert) vorhandenen Denkmäler gehalten haben. Allein der Kreis der Haubenköpfe ist ein ausserordentlich grosser. Die Tracht wurde für alle möglichen weiblichen Figuren in allen möglichen Variationen verwendet.[1] Um speziell für Sappho in Betracht zu kommen, muss ein solches Bildnis noch durch weitere Kriterien empfohlen sein. Es muss, da die Schöpfung ihres Typus in voralexandrinische Zeit (Silanion?) zurückgeht, den Stil des 4. oder gar noch eines früheren Jahrhunderts an sich tragen, und muss ferner durch mehrfaches Vorkommen als das einer berühmten Person bezeugt sein.

Plastische Denkmäler, welche all diese Requisite besitzen und sich zugleich deutlich als Porträts geben, sind äusserst selten. Zu den wenigen darf vielleicht die bekannte Herme in Villa Albani, Casino No. 1033 [Abb. 10][2] gezählt werden, die mit ihrem leicht vortretenden Munde und starken Untergesicht doch ohne Zweifel und trotz Furtwängler[3] als Porträt gefasst werden muss. Die Anlage der Haube ist bei ihr fast Zug für Zug die gleiche wie bei dem Kopf der autonomen Bronzemünzen [Münztaf. I. 18]. Die Haare sind von einem Tuch umschlossen, dessen zwei Enden nach vorn genommen, über der Stirn sich kreuzen und dann als stramme Binden noch einmal hinten herum geschlungen sind. Das Haar nur oben in dem Scheitelschlitz (allerdings nicht melonenartig gefurcht) und in einem Streifen längs der Stirn sichtbar. Selbst Kleinigkeiten wie die steife Wangenlocke und der seitwärts über die Binde gezogene Tuchzipfel sind Beiden gemein. — Und wie vom Standpunkt der Münzvergleichung wird die Deutung auch von dem des Stiles empfohlen, insofern es ein Idealporträt aus der Frühzeit der griechischen Porträtkunst, etwa aus der Übergangszeit des 5. und 4. Jahrhunderts ist. Winter[4] wollte es direkt auf Silanion zurückführen. Aber abgesehen davon, dass sich zu wenig Positives für die Annahme sagen lässt, scheinen gewisse Formen (Wangenlöckchen) noch zu stilisiert für das zweite Viertel des 4. Jahrhunderts, in welches der Künstler frühestens gesetzt werden darf. Silanion braucht ja nicht der erste gewesen zu sein, der sich an dem Bildnis der Sappho versuchte. Einzig der Mangel an

[1] Vgl. Pottier im Bull. d. corr. hellen. XX (1896) p. 456.
[2] Christ. Gr. Litt. 3; Winter Jahrb. des Inst. V. 1890. Tf. 3; Arndt-Bruckmann Portr. 147. 148; Collignon Sculpt. gr. II. p. 345; Overb. Plast. II[4]. p. 12.
[3] Meisterwerke p. 103.
[4] Jahrb. des Inst. V. p. 152.

sicheren Repliken erregt Bedenken. Furtwängler[1] fasst als solche die zwei geringen Hermen im Bigliardo der Villa No. 332 und 333. Aber nach der Indicazione von Morcelli-Fea-Visconti waren dieselben ursprünglich zu einer Doppelherme mit einander verbunden, in welchem Fall wenigstens eine davon eine verschiedene Person darstellte.



Abb. 11 Herme der Galleria geografica

Nahe verwandt, nur mehr dem Typus der Elektronmünze als dem der Bronzen entsprechend, ist die Haubenform der sog. Demeterstatue aus Pal. Cepparelli in Florenz, jetzt im Museo archeologico daselbst (Dütschke II. 413; abgeb. Furtwängler Meisterw. p. 102), mit der vom Nacken zum Scheitel emporlaufenden Querbinde. Die Statue selbst ist zwar kein Porträt und hat in der Person weder mit der Herme Albani noch mit Sappho etwas zu thun. Wohl aber scheint die gleiche Tracht auch für Porträts verwendet worden zu sein, und bei den früheren derselben ist natürlich der Gedanke an Sappho wieder nahe gelegt. Von etwa hierher gehörigen Denkmälern nenne ich:

Den kaum lebensgrossen Kopf der Galleria geografica des Vaticans [Abb. 11][2], mit Scheitelschlitz und zwei gedrehten Wangenlocken. 5. Jahrhundert.

Den Kopf in Wien, Antikensamml. No. 186 (abgeb. v. Sacken Die ant. Skulpt.). Das Haar bloss an der Stirn und im Scheitelschlitz sichtbar.

[1] Meisterwerke p. 103. Anm. 2.
[2] Als Venus abgeb. im Pio Clem. VI. Tf. 4. 2; bei Pistolesi VI. 98; als tiburtinische Sibylle bei Sandrart Teut. Akad. Bildnisse pl. U. r.

Den Kopf in Wilton House (Michaelis p. 696. 128; als Kassandra abgeb. Kennedy Descr. of Wilt. House pl. 23), dessen Altertum freilich verdächtig.

Von anderen freier behandelten und einem jüngeren Stil angehörenden zu schweigen.

Es ist nun freilich nicht gesagt, dass, wenn denn die Haubentracht für Sappho charakteristisch, jedes Detail daran mit den Münzen übereinstimmen muss. Das kann schon nicht sein, weil die Münzen selber verschieden sind, und die Übereinstimmung nur mit dieser oder jener einzelnen Münze stattfinden kann. Auch der albanische Kopf deckt sich wesentlich nur mit den Bronzemünzen der ausgehenden Kunstblüte. Mehr oder weniger sind alle älteren Frauentypen mit dieser Tracht, sobald sie der menschlichen Sphäre angehören und mehrfach vorkommen, als Kandidaten für den Sapphonamen anzusehen.

So würde z. B. die schöne auf die Mitte des 5. Jahrhunderts zurückgehende Statue der Villa Albani, Kaffeehaus No. 749 (abgeb. Brunn-Bruckmann Denkm. No. 255)[1] wegen der Haubenform unbedenklich als Sappho weiter figurieren dürfen, wenn sich nicht auch hier mehr und mehr die Ansicht geltend machte, dass wir es mit keinem Porträt, sondern mit einer Gottheit, sei's Demeter oder Kora, zu thun haben.[2]

Entschieden bildnisartiger ist der an der linken Seite leider verstümmelte Kopf aus dem palatinischen Stadium im Thermenmuseum zu Rom, Guida 1896 p. 80 (abgeb. Mon. ant. dei Lincei V. p. 71. 72)[3], von dem noch eine genaue Wiederholung in Wien, Antikensamml. No. 201 (publ. v. S. Reinach Gaz. des beaux-arts 1892. I. p. 289).[4] Die Haube besteht hier aus breiten Binden, welche

[1] Clarac pl. 936. F.; Overbeck Kunstmyth. Atlas XIV. 11, vgl. p. 469. 20; der Kopf Bull. d. corr. hellen. 1896 pl. 18. 3, und Arndt-Amelung Einzelaufn. Ser. IV. No. 1115, 1116.

[2] Eine genaue Replik (Torso) im Museum von Cherchel (abgeb. Gauckler Mus. de Cherch. Taf. 16. 1), eine unbedeutend abweichende im Capitol, Salone 17, zu Athena ergänzt (abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. No. 449), eine wenigstens nahe verwandte von Bronze in Wien (publ. von R. v. Schneider im Jahrb. der österr. Hofmuseen XII. p. 72). Von einer Dichterin würden sich schon nicht drei übereinstimmende Statuen erhalten haben. In Bezug auf die Deutung vgl. Helbig Führer II². 886; Furtwängler in den Abh. der bayr. Akademie der Wissensch. XXI. 1899. p. 285.

[3] Vgl. Helbig Führer II². 1126.

[4] Von Sacken Die ant. Skulpt. Taf. 12. links.



Abb. 12 Kopf im Palazzo Pitti (zu S. 70)

das Haar fast vollständig verhüllen, so dass es nur an der Stirn und weiter oben in einem schmalen Parallelstreifen zum Vorschein kommt. Die Formen sind idealisiert, aber das Kostüm und die abwärts gerichteten Augen mit den breiten Lidern geben dem Kopf etwas Individuelles. Der traumverlorene Ausdruck würde nicht übel für eine Dichterin passen. — Reinach erklärt die Wiener Replik für ein Werk des 5. Jahrhunderts. Der Kopf des Thermenmuseums, den Reinach noch nicht kannte, ist jünger (etwa Anfang des 4. Jahrhunderts).[1] Aber er ist zugleich von so vorzüglicher Arbeit, von so zarter, fast praxitelischer Ausführung, dass man kaum umhin kann, ihn für ein Original zu nehmen, in welchem Fall der Wiener natürlich auf seine zeitliche Priorität verzichten müsste. Künstlerisch übertreffen beide die Herme Albani bei weitem[2], und auf Silanion können sie ebensogut zurückgeführt werden wie jene. Die Beziehung auf Sappho dagegen ist dort durch die Münzen besser begründet.

Keine Replik mehr, wie schon die Neigung nach links und das anders geführte Stirnhaar beweist, aber ein Spezimen der gleichen Haubentracht und vielleicht eine freie Nachschöpfung jenes Typus ist der (ebenfalls stark beschädigte) Kopf im Nationalmuseum zu Athen, Kavvad. No. 186 (abgeb. bei Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Ser. III. No. 647—49).

[1] Schwerlich schon Mitte oder zweite Hälfte des Jahrh., wie Petersen (Röm. Mitth. 1893 p. 96. 6) meint.

[2] Was Reinach von dem Wiener Kopf sagt: *Il est infiniment supérieur à la Sappho Albani par l'originalité et la profondeur de l'expression,* gilt in noch höherem Grade von dem im Thermenmuseum.

Ein haubenverhüllter Kopf des 4. Jahrh., der wohl ein Porträt darstellen mag, ist ferner der des Pal. Pitti, Dütschke II. 52 [Abb. 12][1], den Gamurrini[2] der Sappho vindizierte. Die länglichten Löcher über und unter der Binde, meint er, wiesen auf einen ehemaligen Kranz, die etwas vorgestreckte Haltung und der wie zum Gesang geöffnete Mund auf eine sitzende Leierspielerin, der leidenschaftliche Ausdruck, könnte man hinzufügen, auf verzehrende Liebesglut. Aber alles das kann auch anders gedeutet werden. Die Löcher des angeblichen Kranzes befinden sich gerade an der Stelle, wo bei der Herme Albani ein Tuchzipfel über dem Haubenband hervorblickt. Wiederholungen kenne ich keine.[3]

Wir verzichten darauf, die sonstigen Frauenköpfe dieser Art, die etwa noch in Betracht kommen könnten, hier zu verzeichnen. Ihre Aufzählung würde uns dem Ziel nicht näher bringen, weil, wie die Grundlage und der Massstab (die Münzen), so auch der Gattungs- und Zeitcharakter der Denkmäler nur gar zu häufig schwankend oder zweifelhaft ist.

Ein Typus indes, der vielfach hiehergezogen wird, erfordert noch eine kurze Besprechung, da es bei seiner grossen Verbreitung von Wichtigkeit ist, zu wissen, ob über die Möglichkeit seiner Sapphobedeutung etwas festgestellt werden kann oder nicht. Es ist dies der nicht sowohl mit einer Haube bedeckte als von Binden umwundene Kopf mit nach hinten vorstehendem Nest, der besonders durch einen Aufsatz Böttichers[4] bekannter geworden ist. Zu seinen kostümlichen Merkmalen gehört es, dass der Haarschopf auf einem kleinen σάκκος ruht, von welchem ausgehend Binden in drei verschiedenen Richtungen um den Kopf geschlungen sind. Ein Ende läuft schräg über den Scheitel nach vorn und ist mit einem Zipfelchen unter der Stirnbinde durchgesteckt. Das Haar ist gelockt und quillt vor den Ohren wie bei der albanischen Demeterstatue (oben p. 68) plastisch unter der Binde hervor. Im Nacken lösen sich zwei Stränge los, um über die Schultern auf die Brust zu fallen. Charakteristisch für die Kopfform

[1] Annal. 1879. tav. d'agg. O; Arndt-Bruckmann Portr. 149, 150.

[2] Annal. a. a. O. p. 246.

[3] Die unrichtige Beurteilung des Kopfes von Winter (Jahrb. d. Inst. V. p. 152), es sei eine nach späterem Geschmack ins Zierliche und Feinere umgebildete Wiederholung der albanischen Herme, hat schon Arndt (zu den Portr. No. 149) zurückgewiesen.

[4] In der Arch. Ztg. 1871. p. 283 Taf. 50.

ist die flache Linie des Scheitels, die sich in dem Haarschopf fortsetzt. Formengebung und Stil weisen wieder auf das Ende des 5. Jahrhunderts.

An der Berühmtheit der dargestellten Person oder an der Thatsache, dass dieselbe in hoher Verehrung stand, braucht man allerdings nicht zu zweifeln, denn der Typus ist in mehr Exemplaren erhalten als irgend ein griechisches Frauenbildnis. Furtwängler[1] zählt deren 17 auf, wovon die besten im Pal. Riccardi in Florenz (Dütschke II. 162; abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. No. 307), in Villa Borghese (Helbig Führer II². 964), im Museum zu Corneto, in Neapel (abgeb. Museo borb. IV. 38. 1), im Louvre (Kopf der sog. Nemesis, Clar. pl. 322. 1852), in Madrid (Doppelherme Hübner No. 148, abgeb. Arch. Ztg. a. a. O.). Dagegen ist es auch hier wieder mit dem Porträtcharakter und ausserdem mit der supponierten Einheit der Person etwas zweifelhaft bestellt. Manche Exemplare, wie der von Furtwängler nicht erwähnte Kopf der Uffizien in Florenz mit dem kleinen abfälligen Kinn (Dütschke III. 423, abgeb. Arndt-Bruckmann 145. 146) oder der genreartig herabgestimmte in der ludovisischen Gruppe (Schreiber No. 50, abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. 250. 251) oder wie die nur wenig modifizierten Köpfe der Dichterin im Conservatorenpalast (abgeb. Arndt-Bruckmann 143. 144) und der schönen Halbfigur in Oxford mit dem sentimentalen Ausdruck (Michaelis Anc. Marbl. p. 555. No. 59)[2], sind wohl sichere Porträts. Aber bei andern, und man kann sagen bei den meisten, fehlt diese Sicherheit und bekommt man eher den gegenteiligen Eindruck; wie denn das Neapler Exemplar früher mit einer Mauerkrone restauriert war, das Pariser einer Nemesis(?)statue aufgesetzt ist. Bei dem Kolossalkopf von Smyrna in Constantinopel (Catal. des sculpt. 1893. No. 59) ist die Annahme eines Porträts durch den Massstab geradezu ausgeschlossen. Auch die langen Schulterlocken, wo sie vorkommen, sprechen für eine Gottheit. Danach scheint ein Typus vorzuliegen, der ursprünglich für eine Gottheit erfunden, erst später mit Individualisierung der Gesichtszüge für menschliche Frauen verwendet wurde. Denn das Umgekehrte, die Übertragung eines Porträttypus auf eine Gottheit, obgleich nicht unerhört (Alkibiades), ist viel weniger wahrscheinlich. Helbig und Furtwängler denken bei dem Typus an die bekleidete Aphrodite des 5. Jahrhunderts, wie dies bereits Visconti bei dem verwandten

[1] Meisterw. p. 98. Anm. 2.

[2] Abguss in der Ec. d. b.-arts zu Paris.

Kopf der Galleria geografica (oben p. 67) gethan hatte, und wie es allerdings durch manche Analogieen nahe gelegt ist. Dann wird man auch bei den entsprechenden Porträts einen mehr oder weniger aphrodisischen Charakter voraussetzen müssen, zumal wenn etwa noch die entblösste Brust vom Urtypus beibehalten ist, wie dies bei der Büste in Oxford der Fall, welche ebendeshalb von Wieseler[1] für eine Hetäre erklärt wird. Bei einer Liederdichterin wie Sappho, mochten auch ihre Lieder wesentlich erotischer Natur sein, war kein hinreichender Grund, ihr Äusseres nach dem der Aphrodite zu gestalten. Dazu war Sappho eine viel zu bedeutende litterarische Persönlichkeit, als dass sich die Künstler bei ihrem Porträt mit einer blossen Entlehnung begnügt hätten. Die Begründung durch die Münzen aber, wie sie Bötticher versucht, hat nur für diejenigen Wert, welche zum voraus an die Sapphobedeutung der Marmorköpfe glauben. In Wahrheit unterscheiden sich die Münztypen durchgängig von ihnen durch grössere Verhüllung und Rundung des Hinterkopfs und führen, wenn man sich ihrer als Beweismittel bedienen darf, entschieden eher zu den oben p. 66—69 angeführten Köpfen. Der Typus dürfte daher aus der Ikonographie der Sappho zu streichen sein.

Die dem Stil nach etwas ältere Variante der sog. Kleopatra im Capitol, Philosoph. Zimmer No. 55 (abgeb. Bottari I. 57) mit dem schlichten, ungescheitelten, aber seitlich ausladenderen Haar, die an sich das gleiche Recht hätte, hier besprochen zu werden, lassen wir aus dem Spiel, weil bis jetzt Niemand ernstlich für ihre Deutung auf Sappho eingetreten ist.[2] Etwas Positives zu Gunsten dieser Benennung lässt sich auch bei ihr nicht sagen.

Zum Schluss mag noch bemerkt werden, dass ausser und neben den Münzen auch der musenartige oder dichterische Charakter, die Bekränzung, der zum Singen geöffnete Mund, das mögliche Halten der Lyra bei diesem oder jenem Denkmal ein Präjudiz für Sappho erwecken könnte, ein grösseres freilich nur da, wo zugleich der Beweis der Berühmtheit oder des höheren Altertums vorliegt. Die Köpfe und Statuen dieser Art, die sicher Porträts, sind aber zu zählen.[3] In den meisten Fällen kann ebensogut ein göttliches Wesen als eine

[1] Arch. Zeitg. 1859. Anz. p. 211.

[2] Über Wiederholungen vgl. Furtwängler Meisterw. p. 98. Anm. 1.

[3] Ein Beispiel etwa die Statue im Conservatorenpalast zu Rom (abgeb. Arndt-Bruckmann. No. 143). Vgl. den Abschn. Korinna.

Dichterin gemeint sein, und wenn Letzteres, auch Erinna, Korinna, Myrtis, Telesilla, Praxilla und Andere.[1] Der cyprische Marmortorso, den Stark fragweise als Sappho publiziert hat (Arch. Ztg. 1870 Taf. 37), jetzt wahrscheinlich in der Sammlung Cesnola zu New-York, ist für uns einfach eine leierspielende Frau mit Lorbeerkranz und nichts weiter.

Anaximander

Anaximander von Milet, einer der jonischen Naturphilosophen des 6. Jahrhunderts v. Chr., der erste, der etwas Schriftliches hinterliess, und der bereits eine Erdkarte und eine Himmelskugel entwarf, ist dargestellt auf einem kleinen Relieffragment im Thermenmuseum zu Rom, Guida 1896. pag. 30 [Abb. 13][2], das, in den achtziger Jahren an der Via delle sette sale gefunden, noch die wesentlichen Teile einer sitzenden Figur mit dem drüber geschriebenen Personennamen enthält. Die Figur stützt den linken Ellenbogen auf die (jetzt abgebrochene) Stuhllehne und legt die Hand nachdenklich an die Wange. Sie ist mit einem Mantel bekleidet, der die Brust in der Mitte bloss lässt. Der Kopftypus mit dem krausen Haar und Bart erinnert an Herakles, doch ist die Stirn kahl. Erhalten ist ausser dem Kopf nur der Oberleib mit dem linken Arm und fast der ganze Name **(Α)ΝΑΞΙΜΑΝΔΡΟΣ**.[3] Der Kopf hat etwa die Grösse eines Apfels, die Nase ist verstümmelt.

Die Aufschrift ist offenbar von einer sehr ungeschickten Hand eingeritzt: die Buchstaben von verschiedener Grösse und Distanz, und die Striche oft über ihre richtigen Endpunkte hinausgeführt. Auch könnte man meinen, dass der ganze obere Teil der Platte zum Behuf der Inschrift gesäubert worden sei. Indessen sehe ich nirgends einen Verdacht ausgesprochen. Die Aufschrift wird allgemein für echt genommen und auf den jonischen Philosophen dieses Namens bezogen. Der jüngere Anaximander (4. Jahrhundert)

[1] Dichterinnen, von denen es Statuen gab, führt Tatian Or. ad. Graec. 52 p. 113 auf. Vgl. dazu Jahn a. a. O. Beil. A.

[2] Vgl. Bullet. comunale 1886. p. 286. p. 320 No. 10; Helbig Führer II [2]. 1097.

[3] Das Facsimile s. Bullet. com. a. a. O. tav. XI, XII. No. 10.



Abb. 13 Reliеffigur des Anaximander im Thermenmuseum (zu S. 73)

war ein ziemlich unbedeutender Schriftsteller. Ein blosses Grabrelief aber scheint es seinem Stil nach nicht zu sein.

Im Typus verwandt das etwas grössere Köpfchen der Uffizien zu Florenz, eingemauert im Inschriftensaal, Dütschke III. No. 398.[1]

[1] Nur nach Stil und Grösse zu vergleichen das Relief eines sitzenden Philosophen im Magazzino comunale zu Rom, zweiter Saal.

Pythagoras

[Münztaf. I. 21–23]

Pythagoras von Samos soll in seinen früheren Jahren Griechenland, Kreta und Ägypten bereist haben, begab sich aber c. 530 nach Kroton in Unteritalien, wo er als Schulhaupt auftrat, und durch seine Lehre wie durch das Bedeutsame seiner priesterlichen Erscheinung namentlich bei den höheren Klassen zu Ansehen und Einfluss kam. Wie er selber zur Mystik hinneigte, so hat sich auch sein Leben bei der Nachwelt in mystisches Dunkel gehüllt.

Nach Christodor[1] stand eine Bronzestatue des Pythagoras (eine wirklich stehende, ἱστάμενος) im Zeuxippos zu Constantinopel. Eine andere oder die gleiche bildet den Gegenstand eines Epigramms des Ägypters Julianus.[2]

In der Kaiserzeit erneuerte Samos sein Andenken und setzte sein Bild auf die Münzen[3], wahrscheinlich mit Rücksicht auf vorhandene Denkmäler: Pythagoras in ganzer Figur sitzend oder stehend vor einem auf einer Säule ruhenden Globus. Der sitzende mit nacktem Oberleib, die Rechte mit oder ohne Zirkel an den Globus gelegt, zum Teil in zeusartiger Haltung, mit Scepter in der Linken, als Herrscher in der Wissenschaft [Münztaf. I. 21].[4] Der stehende in einen Mantel gehüllt, eine breite oder wulstige Binde ums Haupt, ebenfalls auf den Globus weisend [Münztaf. I. 23].[5] – Sitzend ohne Globus in einen Philosophenmantel gehüllt, die Linke aufgestützt und nachdenklich an die Wange gelegt, mit besonders langem Bart, auf einem Pariser Contorniaten [Münztaf. I. 22];[6] auf dem Revers der Kopf des Sonnengottes.[7]

Ikonisch sind diese Darstellungen ohne Belang, auch wenn sie besser, als es der Fall ist, mit einander übereinstimmten. Für den

[1] Christod. Ecphr. 120. [2] Anth. Pal. XVI. 325.

[3] Ein Verzeichnis derselben giebt Bürchner Zeitschr. f. Num. IX. p. 121 ff. Der sog. Pythagoras auf einer Münze von Nikaea in Bithynien ist nach ihm auf einen Lesefehler Vaillant's zurückzuführen.

[4] Bellori Imag. philos. 30; Visconti Icon. gr. I. Taf. 17. 1; Schuster Bildn. der Philos. Taf. I. 1; Zeitschr. f. Num. IX. Taf. IV. 20.

[5] Visc. Pio Clem. VI. Taf. B. III. 8; Z. f. Num. a. a. O. 19.

[6] Visc. Icon. a. a. O. 3; Sabatier Descr. des contorn. pl. XV. 1.

[7] Die Gemme des Koinos (abgeb. Visc. Icon. gr. I. Taf. 17. 2) ist nach einer der samischen Münzen gefälscht, derselben, welche vergrössert abgeb. bei Faber 124. Vgl. Brunn Künstl. gesch. II. p. 516.

Typus könnte höchstens das bei aller Ehrwürdigkeit noch volle Stirnhaar aus ihnen entnommen werden; ob auch die einmal vorkommende Kopfbinde, ist zweifelhaft. Bei Aelian heisst es, dass er einen goldenen Kranz getragen habe.[1] Der lange Bart versteht sich bei einem Philosophen der Frühzeit von selbst. Doch wurde Pythagoras gern auch in dieser Beziehung als Paradigma hingestellt.[2]

Da also keine andere Grundlage für die Bildnisse des Pythagoras vorhanden, so müssen wir auf den Nachweis von solchen verzichten. Wo man in den Museen früher seinem Namen begegnete, handelte es sich nicht um ernsthafte Vermutungen, sondern um willkürliche Einfälle, die jetzt meist wieder aufgegeben sind. So bei der Herme im Musensaal des Vaticans No. 494 (als Pythagoras abgeb. Visc. Pio Clem. VI. 26)[3], mit Haarreif; bei der Büste im Museo Chiaramonti No. 226; bei der Herme in der Galleria geografica No. 304 (abgeb. Pistolesi VI. 95. 3)[4]; bei der Herme im Philosophenzimmer des Capitols No. 27 (abgeb. als Pythagoras Bottari I. 32).

Neuerdings hat Helbig[5] nicht sowohl auf Grund der Münzen als auf Grund der Zusammenstellung mit Plato den Kopf einer in Athen befindlichen kleinen Doppelherme mit kahler Stirn als Pythagoras deuten wollen. Indes ist die Platobedeutung des anderen Kopfes durchaus unsicher und könnte der darauf basierten Vermutung in keinem Fall viel Wert beigemessen werden. — Auch bei einem Griechenkopf im Thermenmuseum zu Rom (Guida 1896. p. 37. No. 36) denkt Helbig an Pythagoras. Schädelform und Bart seien dem Kopf der Contorniatfigur ähnlich.[6] An sich hat er nicht gerade den Charakter eines alten Philosophen.

Dürfte man von dem historischen oder überlieferten Charakter auf einen bestimmten Typus raten, so könnte ich mir den Pythagoras am ehesten unter dem des sog. Apollonios von Tyana [dem viscontischen Homer, abgeb. Taf. III] vorstellen, der das ungewöhnliche, einerseits mystische, andrerseits auf das Imponierende gerichtete Wesen des Philosophen nicht übel wiedergeben würde.

[1] Aelian Var. hist. XII. 32.

[2] Martial. IX. 47:

Sic quasi Pythagorae loqueris successor et heres,
Praependet sane nec tibi barba minor.

[3] Vgl. Icon. gr. I. p. 196 Anm. 2.

[4] S. Sophokles Farnes. Typus No. 4.

[5] Jahrb. d. Inst. I. (1886) p. 77 f.

[6] Helbig Führer II². 1036.

Pisistratos

Plutarch im Perikles Kap. 7 überliefert die Notiz, dass dieser Staatsmann in seiner äusseren Erscheinung, wie die älteren Athener behaupteten, lebhaft an den Tyrannen Pisistratos erinnert habe. Davon nahm man Anlass[1] eine spätarchaische individuell gebildete Porträtherme im Kaffeehaus der Villa Albani No. 744 (abgeb. Furtw. Meisterw. Taf. 20, vgl. p. 352)[2], welche früher wirklich als Perikles bezeichnet wurde, ihn aber sicher nicht darstellt und auch stilistisch einen älteren Charakter trägt, vermutungsweise auf Pisistratos zu deuten. Er trägt kurzes krauses Haar und einen ähnlichen Bart, der Schnurrbart scharf von der Oberlippe getrennt. Da indes keine Repliken vorhanden sind – der bei Furtwängler a. a. O. p. 353 abgebildete Petersburger Kopf ist mehr nur stilistisch verwandt –, so ist es zweifelhaft, ob es sich um eine historische Persönlichkeit handelt. Auch ist es, wie Helbig richtig bemerkt, nicht wahrscheinlich, dass in dem demokratischen Athen des 5. Jahrhunderts ein Porträt des grossen Tyrannen geschaffen wurde.[3]

Ganz willkürlich erklärte Visconti ein Relieffragment, jetzt in Brocklesby Park (Michaelis p. 234. 49; abgeb. Mus. Worsl. pl. IX. 6), als Pisistratos mit seiner Courtisane Phye in die Burg einziehend.

Anakreon[4]

[Taf. VIII–IX; Münztaf. I. 15]

Anakreon von Teos, der lebenslustige Dichter des Weins und der Liebe, hochgeehrt am Hof des Polykrates von Samos (bis zu dessen Tod 522), an dem der Pisistratiden in Athen (bis 514), eine Zeit lang auch an dem der Aleuaden in Pharsalos, soll ein Alter von 85 Jahren erreicht und bis über den ersten Perserkrieg hinaus gelebt haben.

Auf der Akropolis von Athen war ihm eine Statue geweiht, die ihn wie im Rausche singend darstellte[5], neben der seines Freundes Xanthippos; vielleicht eine Stiftung des Perikles (s. unten).

[1] Brunn im Bullet. 1851. p. 87.

[2] Abgüsse in Berlin und in der Ecole des beaux-arts zu Paris.

[3] Helbig Führer II² No. 885. Später war es allerdings der Fall, wie eine tiburtinische Hermenbasis mit seinem Namen in der Galleria geografica des Vaticans beweist (Kaibel No. 1189).

[4] Litteratur. – Brunn in den Annal. 1859 p. 155ff.; Jahn Darstell. gr. Dichter in d. Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss. III. p. 724ff.; Kekulé Jahrb. d. Inst. VII. (1892) p. 119 und Zeitschr. f. bild. Kunst 1893. p. 185 ff. (mit Abb.); Furtwängler Meisterw. p. 92 ff.

[5] Paus. I. 25. 1: οἷον ᾄδοντος ἐν μέθῃ.

Drei griechische Epigramme[1], worunter zwei dem Leonidas von Tarent zugeschrieben werden, schildern eine Darstellung des Dichters, wo ebenfalls das Leierspiel bei trunkenem Zustand als Hauptmotiv hervortritt, weshalb sie gewöhnlich auf dieselbe Statue bezogen werden. Indes gehen sie weit über das hinaus, was der Ausdruck des Pausanias erwarten lässt. Anakreon wird da nicht bloss σεσαλαγμένος οἴνῳ und μεθυπλήξ, sein Blick λιχνός und ὑγρὰ δεθορκώς genannt, sondern es wird ausgemalt, wie sein Gewand bis auf die Knöchel herabgeglitten sei und nachschleppe, wie er bereits einen Schuh verloren habe und nächstens bei seinem schwankenden Gang auch den anderen verlieren werde.[2] Eine solche Statue hat Pausanias offenbar nicht gesehen und eine solche wäre auch schwerlich dem Anakreon auf der Akropolis gestiftet worden. Entweder handelt es sich in den Epigrammen um ein späteres Werk, oder, was sehr wohl möglich, die betreffenden Dichter haben ihrer Schilderung ein reines Phantasiegebilde zu Grunde gelegt.[3]

Nachklänge einst vorhandener Statuen sind vielleicht auch ein paar Münzbilder seines Heimatortes Teos.[4] Dieselben stellen ihn gewöhnlich sitzend dar, entweder leierspielend (Visc. Icon. gr. I. Taf. 3. No. 6) oder doch die Leier in der Hand haltend [Münztaf. I. 15][5]; ausnahmsweise auch aufrecht stehend und nackt, ebenfalls mit der Leier.[6]

Endlich befindet sich im brit. Museum eine vulcentische frührotfigurige Vase (abgeb. Jahn a. a. O. Taf. III. p. 724), welche dem beigeschriebenen Namen nach Anakreon mit der Leier darstellt, wie er von zwei ihm entgegentretenden Jünglingen begrüsst

[1] Anthol. Palat. ed. Dübner. II. XVI. 306–308; Overb. Schriftqu. 1433.

[2] Anthol. a. a. O. 306:

> Πρέσβυν Ἀνακρείοντα χύδαν σεσαλαγμένον οἴνῳ
> θάεο δινωτοῦ στρεπτὸν ὕπερθε λίθου,
> ὡς ὁ γέρων λίχνοισιν ἐπ' ὄμμασιν ὑγρὰ δεδορκὼς
> ἄχρι καὶ ἀστραγάλων ἕλκεται ἀμπεχόναν.
> δισσῶν δ' ἀρβυλίδων τὰν μὲν μίαν, οἷα μεθυπλήξ,
> ὤλεσεν, ἐν δ' ἑτέρᾳ ῥικνὸν ἄραρε πόδα.
> Μέλπει etc.

[3] Vgl. Wolters Arch. Ztg. 1884. p. 150.

[4] Vgl. Bürchner Zeitschr. für Num. IX. p. 117 f.

[5] Zeitschr. f. Num. a. a. O. Taf. IV. 11.

[6] Die Münze des Fulvius Ursinus mit dem lorbeerbekränzten Kopf des Anakreon (abgeb. Faber Imag. 11; Bellori 43) ist jetzt nicht mehr nachzuweisen und war ohne Zweifel ein Falsifikat (vgl. Visconti Icon. gr. I. p. 89).

wird.[1] – Dagegen hat Jahn die Beziehung auf Anakreon bei einem andern Vasenbild (abgeb. ibid. Taf. IV. 3, 4. p. 732), wo der Kitharöde von einem Hündchen begleitet ist, wenigstens so weit sie durch die Beigabe des letzteren begründet ist, mit Recht zurückgewiesen. Die Ähnlichkeit des Motivs mit der gleich zu nennenden borghesischen Statue (2) ist wohl eben so zufällig, wie die des Motivs der vorigen Figur mit dem schreitenden Leierspieler im Louvre (unten p. 87).

Wie wenig mit dergleichen malerischen oder numismatischen Darstellungen anzufangen ist, beweist der Umstand, dass, so lange man auf sie allein angewiesen war, man sich auf ganz falscher Fährte befand, indem von zwei zu gleicher Zeit und am gleichen Ort gefundenen Dichterstatuen der Villa Borghese, deren eine, die stehende, wirklich ein Porträt des Anakreon war, gerade diejenige für ihn genommen wurde, die nichts mit ihm zu thun hatte, nämlich die sitzende, jetzt gleich der andern in Ny Carlsberg zu Kopenhagen (abgeb. Brunn-Bruckmann, Denkm. 477).[2] Zwar blieb dies nicht ohne Widerspruch, und es wurde auch früher schon darauf aufmerksam gemacht, wie wenig namentlich der wild leidenschaftliche Ausdruck des Kopfes dem jovialen Wesen des Dichters entspreche.[3] Aber physiognomische Gründe konnten gegen die scheinbare Übereinstimmung mit den Epigrammen und Münzen nicht aufkommen. Es bedurfte der Auffindung eines mit Inschrift versehenen Marmorbildnisses, um den Irrtum völlig zu zerstören und das Richtige an dessen Stelle zu setzen.[4] Und auch dann glaubten überzeugte Anhänger der früheren Meinung den sitzenden Anakreon noch retten zu können, indem sie ihn dem Augenschein zum Trotz mit dem neu gefundenen Bildnis identifizierten.[5]

Das durch Inschrift beglaubigte Bildnis ist

1. die 1884 vor Porta Portese (Gärten des Cäsar) in Trastevere gefundene Herme im Conservatorenpalast zu Rom [abgeb.

[1] Die Figur des Anakreon auch abgeb. in den Jahresheften des österreich. Instituts III. (1900). p. 89.

[2] Mon. d. Inst. IV. Taf. 25; Baumeister I. 80. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 543ff.; Brunn Annal. 1859. p. 155ff.; Jahn a. a. O. p. 730.

[3] Bernoulli Die erhaltenen Bildn. der Griechen 1877. p. 7.

[4] Eine kopflose Inschriftherme befand sich schon unter den tiburtinischen Fundstücken im Vatican (Visc. Icon. gr. I. p. 87. 3; Kaibel No. 1133).

[5] Vgl. Bullet. comunale 1884. tav. I–III, wo beide auf einer Tafel abgebildet sind.

Taf. VIII].[1] Die wenig sorgfältige Inschrift **ΑΝΑΚΡΕωΝ ΛΥΡΙΚΟϹ**[2] steht auf zwei Linien verteilt auf dem unteren senkrecht abgemeisselten Rand der Herme. Weil das λυρικός nicht genau in der Mitte unter Ἀνακρέων, so vermutet man, dass der Artikel (ὁ) davor ausgefallen.[3] Allein damit würde die Ungleichheit nur auf die andere Seite verschoben. Bei der Nachlässigkeit, mit der die Buchstaben aufgesetzt sind, darf man auf eine solche Kleinigkeit kein Gewicht legen. Es ist ein bärtiger Kopf mit breiter Stirnbinde, unterhalb welcher das Haar krauslockig hervorquillt, auf ungebrochener Herme, etwas zurückgeworfen und stark nach links geneigt, was sich durch die Zugehörigkeit zu einer Statue wie No. 2 erklärt. Mit Gewand auf beiden Schultern. Die Arbeit mässig.

Nach diesem Prototyp werden mit Sicherheit noch folgende Denkmäler für Bildnisse des Anakreon genommen[4]:

2. Statue in Ny Carlsberg zu Kopenhagen Kat. v. 1898. No. 131, früher in Villa Borghese [abgeb. Taf. IX].[5] Sie wurde zugleich mit der schon erwähnten sitzenden Dichterstatue 1835 bei Monte Calvo im Sabinischen gefunden, nacheinander Tyrtaeos, Alkaeos (E. Braun), Pindar (H. Brunn) genannt. Die Arme und ein Teil des rechten Beines sind ergänzt, aber ohne Zweifel richtig (Wolters); die ehemals eingesetzten Augäpfel jetzt verloren. Die Arbeit manieriert, etwa letztes vorchristliches Jahrhundert (Kekulé).

3. Kopf in Berlin, neuerdings im Kunsthandel erworben (publ. von Kekulé a. a. O. Taf. 3)[6], zum Aufsetzen auf einen Hermenschaft, „weitaus das schönste, strengste und älteste Exemplar, wahrscheinlich noch aus dem 5. Jahrhundert" (Kekulé), eine Beurteilung, die von Furtwängler wohl mit Recht angefochten wird.

4. Kopf im Palazzo Riccardi zu Florenz (Dütschke II. No. 207;[7] abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. 312, 313) mit breiter stark einschneidender Binde, auf modernem Brustausschnitt. Nur die Nasenspitze neu (zu spitz ergänzt). Nach Furtwängler das am sorgfältigsten gearbeitete Exemplar.

5. Kopf in Stockholm, die Nase neu (Phot. d. arch. Inst., vgl. Jahrb. VIII. 1893. Anz. p. 75. Anm.).

[1] Arch. Ztg. 1884. Taf. XI. 2; Christ Griech. Litt. 4; und am oben angeführten O. des Bullet. comunale. Vgl. Helbig Führer I². 621.
[2] Kaibel. 1132.
[3] Wolters Arch. Ztg. a. a. O. p. 151.
[4] Vgl. Kekulé Jahrb. d. Inst. VII. (1892) p. 119f.; Furtwängler Meisterwerke p. 92.
[5] Arch. Ztg. a. a. O. 1.
[6] Im Profil abgeb. Jahrb. VIII. (1893) Anz. p. 75.
[7] Nicht 200 wie Milani bei Wolters Röm. Mitth. III. p. 113 Anm. fälschlich sagt.

6. Eine weitere Replik soll sich in Glienecke bei Potsdam befinden (sehr schlecht erhalten. Kekulé a. a. O. p. 120).

Zweifelhaft:

7. Der Kopf des Louvre, Cat. somm. 656 (abgeb. Clarac pl. 1113. 3510). Nach Furtwängler eine Replik, nach meinen Notizen bloss ähnlich.

8. Auch der von Kekulé herbeigezogene Kopf bei Heemskerk (Röm. Skizzenbuch I. 41)[1], mit schmaler Binde quer über die Stirn und leichtem Epheukranz, wird nicht als Replik bezeichnet werden dürfen.

Die Bildnisse No. 1–5, obgleich nach Arbeit und Wert verschieden, geben sich deutlich nicht bloss als Darstellungen der gleichen Person, sondern auch des gleichen Originals zu erkennen, eines Originals, dessen Körpermotiv in der Kopenhagener Statue (2) vorliegt: Anakreon in heroischer Nacktheit, nur mit einem leichten über den Rücken geworfenen Gewandstück bekleidet, von dem ein Ende unter dem rechten Arm hindurch wieder über die Schulter zurückgeschlagen ist, während das andere über den linken Oberarm herabfällt; auf beiden Sohlen stehend, mit der Linken die Lyra haltend, mit dem Plektron in der Rechten die Saiten schlagend; der Kopf nach links geneigt, gleichsam den Tönen lauschend.[2] Von diesem Motiv hat die capitolinische Herme (1) noch das über die Schultern geworfene Mäntelchen und die Neigung des Kopfes beibehalten, die Berliner Replik (3) wenigstens noch die letztere. Der Kopf im Palazzo Riccardi (4) ist jetzt senkrecht in ein modernes Bruststück eingelassen und sogar nach vorn geneigt. Doch behauptet Furtwängler, er sei falsch aufgesetzt.

Die besten Exemplare und die relativ treusten Reproduktionen sind der Berliner (3) und der Florentiner Kopf (4), wo das Haar auf dem Scheitel schlicht gekämmt, erst unterhalb der Binde gelockt ist, während am Statuenkopf (2) die Binde schmal einschneidet und das Haar gescheitelt und aufgelockert im Geschmack einer späteren Zeit behandelt ist. Die capitolinische Herme (1) schliesst

[1] Vgl. Michaelis Jahrbuch VI. (1891) p. 145.

[2] Sehr ähnlich der Sänger auf einer akarnanischen Grabstele (abgeb. Ath. Mitth. XVI. 1891. p. 433), doch hier nicht die Saiten schlagend, sondern wie in einer Gesangspause begriffen; ebenfalls auf beiden Sohlen und für den Anblick halbnackt. Aber der Mantel vorn herabfallend wie beim Egremont'schen Apollo (Müller-Wieseler II. 133). Anfang des 5. Jahrhunderts. — Vgl. auch den Sänger mit dem Hündchen auf dem oben (p. 79) erwähnten Vasenbild.

sich im Stil den beiden ersteren an, aber in wenig sorgfältiger Ausführung.

Das Original wird jetzt mit ziemlicher Einstimmigkeit in die Mitte des 5. Jahrhunderts gesetzt, das älteste Beispiel der Ehrung einer litterarischen Grösse durch ein Standbild. Die massgebenden Gründe für diese Datierung sind die noch altertümliche Bartbehandlung des Berliner Kopfes und das Stand- und Gewandmotiv der Kopenhagener Statue. Als zutreffendste Parallelen zu dem eigentümlichen Anschmiegen des Gewandes an den nackten Körper werden der Oinomaos von Olympia und die jüngeren Parthenonskulpturen angeführt. Der Stand aber ist der des archaischen Apollo von Pompeji. Auch aus den Proportionen des Gesichts glaubt Kalkmann schliessen zu dürfen, dass das Bildnis nicht nachpolykletisch.[1]

Und zwar liegt es nahe, dieses Original mit der von Pausanias erwähnten Akropolisstatue zu identifizieren, einmal der Gleichheit des Motives wegen – beide sind singend dargestellt –, und dann weil auch bei der Akropolisstatue eine Entstehung im 5. Jahrhundert wahrscheinlich ist. Als Motiv wird zwar von Pausanias nicht einfach das Singen angegeben, sondern ein Singen wie im Rausche, was man aus unserer Statue nicht grade entnehmen würde. Aber die athenischen Ciceroni und von ihnen geleitet der Perieget konnten leicht etwas von der bacchischen Begeisterung der anakreontischen Gedichte in der starken Neigung des Kopfes erkennen oder in dieselbe hineinlegen. Und was die Datierung betrifft, so wird die Akropolisstatue bei Pausanias mit einer neben ihr stehenden des Xanthippos, des Vaters des Perikles, zusammen genannt[2], von welcher anzunehmen ist, dass sie bald nach dessen Tode errichtet wurde –, am ehesten von Perikles geweiht. Anakreon aber, der Zeitgenosse und Freund des Xanthippos, dürfte sehr wohl in dieser Stiftung miteinbegriffen gewesen sein. Unter der Voraussetzung, dass es sich damit wirklich so verhalte, darf man, wie jetzt meist geschieht, auch auf einen bedeutenden Urheber raten, da Perikles für diesen Zweck keine geringen Künstler wird verwendet haben. Brunn und Kekulé dachten an Kresilas und beriefen sich dabei auf die stilistische Zusammengehörigkeit mit den diesem zuzuschreibenden Periklesköpfen. Furtwängler glaubt dagegen ohne weiteren Vorbehalt, den Phidias als Urheber bezeichnen zu dürfen, hauptsächlich wegen Stilverwandt-

[1] Berliner Winckelm. Progr. 1893. p. 60.

[2] Τοῦ δὲ τοῦ Ξανθίππου (ἀνδριάντος) πλησίον ἕστηκεν Ἀνακρέων ὁ Τήϊος.

schaft mit der Athena Lemnia. Beidemal scheint die Begründung nicht stichhaltig. Das Bildnis des Anakreon zeigt trotz der ungefähr gleichen Entstehungszeit eine ganz andere Behandlung und Naturanschauung als das des Perikles.[1] Die Bedeutung aber und der phidiasische Charakter der Dresdner Lemnia sind nachgerade wieder so angefochten, dass alle daraus abgeleiteten Folgerungen nur bedingten Wert haben. Ausserdem scheint sich Furtwängler bei der Vergleichung zu ausschliesslich an die Kopenhagener Statue gehalten zu haben, welche das Original in modernisierter Weise wiedergiebt. Die einschneidende Binde und das gelockerte Haar, welche als gemeinsame Züge hervorgehoben werden, sind dem Urbild des Anakreon fremd. Man wird daher einstweilen besser auf die Nennung eines Künstlernamens verzichten.

Mit der Auffindung der capitolinischen Herme sind natürlich die früher aufgestellten Anakreondeutungen sämtlich in Wegfall gekommen. So, abgesehen von der sitzenden Dichterstatue der Villa Borghese (jetzt in Kopenhagen) und dem nach ihr benannten epheubekränzten Kopf im brit. Museum, Rom. Gall. No. 50[2]:

Die Gewandherme im Capitol, Phil. Zimmer No. 36 (abgeb. Bottari I. 40).

Der Kopf in den Uffizien zu Florenz, Inschr.-Saal No. 296 (Dütschke III. 321), auf moderner Herme, an deren Seite der Name Anakreon angeschrieben.[3]

Die Herme von Herculaneum in Neapel, Gerh. 343. Invent. 6162 (abgeb. Comp. e de Petra La Villa Ercol. XXII. 5), „durch andere (welche?) Monumente bestätigt“. Gerhard. Ein ehrwürdiger sympathischer, aber leider unbekannter Philosophenkopf, dem man gerne den ihm zukommenden Namen wieder gäbe. Repliken im Louvre aus Samml. Campana, Karyatidensaal No. 67 (sog. Antisthenes) und bei Herrn Surutschan in Kischinew.[4]

[1] S. Furtwängler Meisterw. p. 93. Anm. 6.
[2] Gipsabguss in Berlin, s. Jahrb. d. Inst. I. p. 129. 4.
[3] Welcker A. D. I. p. 459.
[4] Jahrb. des Inst. XII. p. 3.

Heraklit

[Münztaf. II. 4]

Der jonische Naturphilosoph Heraklit von Ephesos (c. 535 -- c. 475) setzte im Gegensatz zu den Eleaten die Bewegung und das Werden zum Prinzip der Dinge. Sein hoher Ernst und seine sittliche Strenge brachten ihn mit seinen lebenslustigen Mitbürgern in Konflikt, so dass er sich in die Einsamkeit zurückzog, wo er sechzigjährig starb. Sein Werk περὶ φύσεως war rätselhaft und schwer verständlich geschrieben; daher wurde er vielfach „der Dunkle" genannt.

In der Kaiserzeit prägten die Ephesier zu verschiedenen Malen (unter Geta, Maximin, Philippus sen.) Münzen mit seinem Bild in ganzer Figur.[1] Er erscheint darauf stehend mit nacktem Oberleib, die rechte Hand erhoben, in der Linken eine Keule [Münztaf. II. 4],[2] welch' letztere als Anspielung auf seinen Namen gefasst wird.[3] Die erhobene Hand weist manchmal nach oben, manchmal gegen den Mund. Auf der Münze des Maximin ist er in einen weiten Mantel gehüllt. -- Zur Kontrolle irgend welches Gesichtstypus sind dieselben nicht zu gebrauchen.

Ein Bildnis des Heraklit wird von Christodor (Ecphr. v. 254) unter den Denkmälern des Zeuxippos in Constantinopel aufgeführt.

Bei Statius VIII und Faber 65, wie auch in den von ihnen abhängigen Werken des Bellori und Gronov[4], ist ein bärtiger Hermenkopf mit der Aufschrift **ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ ΒΛΥΣΩΝΟΣ ΕΦΕΣΙΟΣ** abgebildet, der sich damals (1569) in der Villa des Cardinals von Medici vor der Porta del popolo zu Rom befand. Allein Kopf und Herme sind einander fremd. Die Herme wurde kopflos aufgefunden und willkürlich mit dem betreffenden Bildnis verbunden, wie schon Fulvius Ursinus angiebt.[5] Sie ist jetzt verschollen, dürfte aber am

[1] Vgl. Schuster Die erhalt. Philosophenporträts p. 5; Bürchner Zeitschr. f. Num. IX. p. 123f.

[2] Schuster möchte die herakleischen Attribute -- ausser der Keule glaubt er auch noch ein Löwenfell zu erkennen -- durch die spätere Auffassung des Herakles als Ideal des Weisen erklären. Aber die Keule ist durch die Namensverwandtschaft hinlänglich motiviert.

[3] Visc. Icon. gr. I. Taf. 20. 4; Zeitschr. f. Num. a. a. O. IV. 21.

[4] Und noch bei Penna Viaggio pitt. della V. Adriana III. 51. 1.

[5] Urs. Imag. praef. p. 6; vgl. Kaibel No. 1150.

ehesten in Florenz gesucht werden, wo sich auch die ähnliche und aus der gleichen Villa stammende sog. Aristophanesherme (Statius IX) befindet.

Warum die beiden unbeschriebenen Hermen im Capitol, Phil.-Zimmer No. 2 und 3 (abgeb. Bott. I. 12 und 13)[1] Heraklit genannt wurden, weiss ich nicht. Vielleicht bloss wegen ihres mürrischen oder düsteren Ausdrucks mit Bezug auf Heraklits weltschmerzliche Betrachtung der Dinge[2] und auf den in römischer Zeit aufgekommenen epigrammatischen Gegensatz des weinenden und des lachenden Philosophen (Heraklit und Demokrit)[3]; wie denn später die gleiche Sammlung auch durch zwei Demokrite (s. d.) vervollständigt wurde.[4]

Die schöne Griechenherme in Aranjuez mit der modernen Aufschrift **ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ** (Hübner Bildw. v. Madr. No. 158)[5] mag das Idealporträt eines Philosophen sein. Dass derselbe als Misanthrop charakterisiert wäre, kann man nicht sagen. — Die herculanische Bronzebüste in Neapel, das Pendant zu einem sog. Demokrit (abgeb. Arndt-Bruckmann No. 159. 160)[6], hat nicht einmal mehr den Philosophencharakter.

Ganz ebenso unstichhaltig sind ein paar ältere Gemmenbestimmungen, von denen wir nur beispielsweise den Onyx des Leon. Agostini (abgeb. Bellori Imag. phil. 18) hervorheben: Eine langbärtige Mantelfigur en face, mit gebeugtem Nacken, auf einen Stab gestützt.[7]

[1] Eine davon auch Righetti I. 23. [2] Lucian Vitarum auctio. 14.

[3] Iuven. IV. Sat. X. 28:

. . . . . . quod de sapientibus alter
ridebat, quoties de limine moverat unum
protuleratque pedem, flebat contrarius auctor.

Und bei Sidonius Apollinaris epist. IX. 9. 14 wird Heraklit durch *fletu oculis clausis*, Demokrit durch *risu labris apertis* charakterisiert.

Dass die beiden capitolinischen Heraklite die gleiche Person darstellen, ist übrigens nicht sicher. Nur im Profil besteht eine gewisse Ähnlichkeit; Bart und Schädelform sprechen eher für zwei verschiedene Personen. Platner in der Beschreibung der Stadt Rom III. 1. p. 215 nimmt die eine davon irrtümlich für identisch mit der verschollenen Inschriftherme des Cardinals von Medici.

[5] Gipsabg. im Museum von Toulouse und in der Ecole des beaux-arts zu Paris.

[6] Bronzi d'Erc. I. 31. 32; Mus. borb. V. 38. 1; Compar. e de Petra La Villa Erc. VIII. 4.

[7] Über andere vgl. Faber Imag. zu No. 65; Tölken Verz. V. 29—32.

Pindar

Von dem thebanischen Dichter Pindar (522—442) gab es eine sitzende Bronzestatue in der Nähe des Arestempels zu Athen; angeblich der Dank für einen Dithyrambus auf die Verdienste der Stadt.[1] Der Verfasser der Aeschinesbriefe setzt sie vor die Stoa Basileios und beschreibt sie als bekleidet und mit einem Diadem geschmückt (worunter natürlich nur eine Tänie verstanden sein kann), in den Händen die Lyra und ein aufgeschlagenes Buch.[2] Wenn die Athener ihn wirklich damit für die Strafe entschädigen wollten, die ihm seine Landsleute wegen des Dithyrambus auferlegt hatten (Aesch. epist. a. a. O.), so kann die Errichtung nicht lange nach seinem Tod fallen.[3]

Ob auch das Grabdenkmal des Dichters auf dem Hippodrom in Theben[4] mit seinem Bildnis geziert war, wird nicht gesagt.

Später wird von Christodor (Ecphr. 283) noch eine Statue im Zeuxippos zu Constantinopel erwähnt.

Abgesehen von einer neuerdings im Serapeum von Memphis ausgegrabenen, schlecht erhaltenen und noch nicht publizierten Statue[5], über welche nähere Mitteilungen abzuwarten, sind keine Bildnisse des Pindar nachzuweisen, höchstens noch Zeugnisse, wenn es deren bedürfte, dass auch dieser Dichter in den Villen der Römer nicht fehlte.

So befindet sich im Musensaal des Vaticans unter der kopflosen Herme des Pittakos No. 527 eine Plinthe mit der Aufschrift **ΠΙΝΔΑΡΟϹ** aus dem tiburtinischen Fund von 1774.[6]

Die gleiche Aufschrift dagegen auf einer früher giustinianischen, jetzt capitolinischen Herme, Phil.-Zimmer No. 33 (abgeb. Bott. I. 38) ist modern, der Dargestellte Sophokles.

[1] Paus. I. 8. 4.

[2] Aesch. epist. IV. 3: καθήμενος ἐνδύματι καὶ λύρᾳ, διάδημα ἔχων καὶ ἐπὶ τῶν γονάτων ἀνειλιγμένον βιβλίον. Vgl. Welcker A. D. I. p. 473.

[3] Winter (Jahrb. d. Inst. V. p. 159) setzt sie ins 4. Jahrhundert.

[4] Paus. IX. 23. 2.

[5] Humann-Puchstein Reisen in Kleinasien und Nordsyrien p. 344. 2; Winter Österreich. Jahreshefte III. (1900) p. 91.

[6] Visc. Pio Clem. I. p. 51; Lanciani Rendic. dell' acad. dei Lincei 1897, class. mor. p. 6; Kaibel. 1194.

Wo die kopflose Inschriftstatue des Fulv. Ursinus mit dem unförmlichen Fragment einer Lyra (?) in den Händen (abgeb. Urs. Imag. p. 37)[1] hingekommen ist, vermag ich nicht zu sagen. Sie scheint in einer gewissen formellen Correlation zu der ähnlichen und ebenfalls verschollenen des Euripides (Ursin. p. 37) zu stehen.

Die Versuche, die in neuerer Zeit gemacht worden sind, um die Lücke auszufüllen, sind sicher verfehlt. Der Arundel'sche Bronzekopf im brit. Museum [abgeb. Taf. XV], bei dem Taylor Combe an Pindar dachte, stellt höchst wahrscheinlich den alten Sophokles dar (s. d.); und die Dichterstatue der Villa Borghese, jetzt in Ny Carlsberg zu Kopenhagen [abgeb. Taf. IX], welche Brunn als Pindar deutete[2], hat sich als Anakreon entpuppt.

Auch von den anderen berühmten Lyrikern dieser Zeit haben sich keine Bildnisse erhalten. Von Bakchylides wiederum nur eine Hermenaufschrift[3]; von Simonides, Pindars grossem Rivalen, nicht einmal das. Und doch befindet sich im Louvre Salle du Tibre No. 588 seit einiger Zeit die wohlerhaltene Statue eines schreitenden Leierspielers (publ. von Winter in den Jahresheften des österreich. Instit. III. 1900. p. 79 und Taf. I u. II), die ihrem Stil nach kaum anders als in die Mitte des 5. Jahrhunderts datiert werden kann, und die, wie eine Replik im Conservatorenpalast (der Kopf abgeb. ebenda p. 82) bezeugt, jedenfalls einen berühmten Dichter darstellt. Winter erörtert einlässlich die verschiedenen Möglichkeiten der Deutung und glaubt schliesslich mit Benndorf der Beziehung auf Ion von Chios den Vorzug geben zu müssen. Es lässt sich nicht viel dafür sagen, obwohl auch nicht viel dagegen. Der Hauptgrund ist der, dass keiner der berühmteren recht passen will: Bakchylides nicht, weil der Stil anscheinend attisch, jener aber keine engeren Beziehungen zu Athen hatte; Simonides nicht, weil er nach Plutarch (Themist. 5) von hässlichem Gesichtstypus war, wovon an der Pariser Statue nichts zu sehen; Pindar endlich nicht, weil das Motiv des Tanzschrittes bei zierlich gehobenem Gewande der für ihn vorauszusetzenden Würde und Feierlichkeit ermangelt.

Ich gestehe, in der relativ doch mässigen Berühmtheit des Ion ein grösseres Bedenken zu finden, als in alle dem, was gegen die

[1] Im Gegensinn Faber Imag. 110. [2] Arch. Ztg. 1859. Anz. p. 131.
[3] Pio Clem. I. p. 52 und VI. 132; Bennd. und Schöne Die ant. Bildw. des Lat. p. 85.

drei Lyriker vorgebracht wird. Zudem wäre bei ihm nur die eine Seite seiner litterarischen Thätigkeit charakterisiert, und nicht einmal die hauptsächlichste, da er in erster Linie Tragiker war. An Bakchylides allerdings ist kaum zu denken. Aber Simonides wenigstens und von den älteren Dichtern Alkaeos scheinen mir Ion voranzugehen.

Korinna

Die Dichterin Korinna von Tanagra in Böotien war wie Myrtis eine etwas ältere Zeitgenossin des Pindar, mit dem sie in musischen Wettkämpfen um den Preis gestritten und mehrmals gesiegt haben soll. Einer dieser Siege war im Gymnasion zu Tanagra durch ein Gemälde verherrlicht, das zugleich von ihrer Schönheit besonderes Zeugnis ablegte.[1] Sie war darauf dargestellt, wie sie sich das Haupt mit einer Binde umwand. Ein anderes Denkmal von ihr stand auf einem freien Platz der Stadt[2], wahrscheinlich das von Tatian[3] dem Silanion zugeschriebene.

Während früher der Name Korinna nur ganz willkürlich einigen unbekannten Hermen, wie z. B. denen in Villa Albani No. 333 und 1041, gegeben war, hat Furtwängler[4] kürzlich versucht, eine nicht ganz lebensgrosse Statue im Conservatorenpalast (abgeb. Arndt-Bruckmann No. 143)[5], von der noch eine bessere Replik (Torso) in der Sammlung Somzée zu Brüssel (abgeb. S. Somz. pl. XX)[6], aus Gründen des Motivs und des Stils als Darstellung der Dichterin zu erweisen. — Auch diese wird jetzt als beseitigt betrachtet werden müssen durch die von Sal. Reinach ans Licht gezogene Inschriftstatuette des Museums von Compiègne [Abb. 14][7], bei der es sich nicht mehr um eine Vermutung, sondern, wenn auf

[1] Paus. IX. 22. 3. [2] Paus. ibid. [3] Overb. Schriftqu. No. 1357.
[4] Samml. Somzée 1897. p. 27. [5] Bullet. Comun. 1878. tav. 1. p. 1 ff.
[6] Beide auch bei Reinach Répertoire de la statuaire II. p. 305, 6 und p. 675. 6. Eine dritte Replik, ebenfalls kopflos, befindet sich im Pal. Rospigliosi zu Rom (Matz-Duhn No. 863).
[7] Nach Rev. archéol. 1898. Janv.-juin. pl. V, vgl. p. 161; wiederholt in der Rev. des études gr. 1899. p. 199 (Lechat); der Kopf in Lichtdruck Face und Profil Rev. arch. 1900. Janv.-juin. pl. II u. III, vgl. p. 169.

die Inschrift Verlass (Zweifel Helbigs), um eine Thatsache handelt: Eine stehende weibliche Figur unbekannten Fundorts, 48 cm hoch, in Chiton und Mantel, mit beiden Händen eine geöffnete Rolle vor sich haltend, links zu ihren Füssen ein Skrinium von der Form eines kleinen Altars. Auf der Vorderseite der Plinthe in verhältnismässig grossen Lettern der Name **KOPINNA**. Der aufgesetzte und etwas überarbeitete Kopf, für dessen Zugehörigkeit sich Reinach verbürgt[1], ist der eines erwachsenen jungen Mädchens mit der bekannten Melonenfrisur, am Hinterkopf ein Nest. Die Gesichtszüge haben wenig Individuelles; ohne die Aufschrift könnte man zweifeln, ob Porträt oder Idealtypus. Deshalb wird auch auf diese Züge nicht viel zu geben sein.



Abb. 14 Statuette von Compiègne

Es ist die flüchtige römische Kopie eines Werkes des 4. Jahrhunderts, von grosser Anmut, Natürlichkeit und Einfachheit, stilistisch am nächsten mit den Musen von Mantinea und den schönen Terracotten von Tanagra verwandt. Man kann schwanken zwischen der Schule des Praxiteles und der Zeit unmittelbar vor diesem Künstler. Reinach entscheidet sich für Letzteres und zwar bestimmt für den als Korinnabildner genannten Silanion. Die praxitelischen Köpfe, meint er,

[1] Nach der Profilabbildung des Kopfes in der Rev. arch. 1900 pl. III. scheint sich allerdings die Linie des Halses hinten nicht genau in der des Rückens fortzusetzen. Aber Reinach (a. a. O. p. 173) macht darauf aufmerksam, dass hier die Oberfläche beim Bruch stark gelitten hat, und nachher am Torso mit einem scharfen Instrument abgefeilt wurde *(a été évidée et aplatie)*. Der alabasterartige Marmor des Kopfes stimme vollkommen mit dem des Oberteils der Statuette; nur der untere Teil bis zum Gürtel sei von violetten Adern durchzogen. In der That ist schwer zu

zeigen eine andere Haartracht (Diana von Gabii). Indes in einer Kopie nach Silanion würde doch der Porträtcharakter schwerlich so ganz verwischt sein. Auch ist nicht gesagt, dass einer der grossen uns bekannten Künstler der Urheber dieser Statuette resp. ihres Originals sein musste. Wohl aber ist es wahrscheinlich, dass dieselbe für Tanagra, die Vaterstadt der Korinna und die Heimat so vieler verwandten Darstellungen, gemacht wurde.

Ob Repliken vorhanden sind, weiss ich nicht. Die bei Arndt-Amelung Einzelaufnahmen No. 1188 und 1189 aus dem römischen Kunsthandel abgebildete Herme[1] und die weiter angeführten im Museo Chiaramonti No. 256 (abgeb. Guattani Mon. ant. 1785. 2. 3), und in Athen (Phot. beim arch. Inst.) kann ich nicht als solche anerkennen. Sie unterscheiden sich, abgesehen von dem tiefer sitzenden Haarknauf sowohl durch die Binden als durch die viel zahlreicheren Melonenfurchen und, soweit derselbe in Betracht kommt, auch durch den Gesichtstypus. Besser würden der schöne Kaulbach'sche Kopf in München, den Arndt kürzlich publiciert hat (Ztschr. des Münchn. Alterthumsvereins XI. 1900. p. 1 ff.) und seine Wiederholungen im Musensaal des Vaticans 524, auf Monte Pincio und in Athen übereinstimmen.

Die pompejanischen Bilder, die vermutungsweise auf den Wettstreit zwischen Pindar und Korinna bezogen werden (Helbig Wandgemälde No. 1378 u. 1378b), sind wohl eher genreartiger Natur.

Telesilla

Telesilla von Argos, die Dichterin von Schlachtliedern, soll an der Spitze der argivischen Frauen ihre Vaterstadt gegen Kleomenes von Sparta verteidigt haben (510 v. Chr.). Ein Reliefbild im Tempel der Aphrodite daselbst stellte sie dar im Begriff sich einen Helm aufs Haupt zu setzen (Paus. II. 20. 8). Eine Statue von ihr von der Hand des Atheners Nikeratos erwähnt Tatian (Tat. orat. ad Graec. II. 53).

glauben, dass der moderne Restaurator einen nach Charakter, Material und Grösse so vollkommen passenden Kopf, welcher der Statue fremd war, zur Hand gehabt hätte. Und an seinem Altertum scheint ein Zweifel nicht zulässig.

[1] Wiederholt Rev. arch. 1900. p. 170 und 171.

Arndt schlägt die Benennung Telesilla wegen des männlichen Charakters der Züge für einen epheubekränzten und daher auf eine Dichterin zu beziehenden Kopf von Catajo, Dütschke V. 433 (abgeb. Arndt-Bruckmann Portr. 141. 142), vor: bei der Unwahrscheinlichkeit, dass überhaupt noch Denkmäler von ihr vorhanden, eine allzu schwach begründete Vermutung.

Miltiades

Miltiades von Athen war 524 Archon gewesen, musste also wohl schon vor der Mitte des 6. Jahrhunderts geboren sein. Um 518 begab er sich nach dem thrakischen Chersonnes und begründete dort ein unabhängiges Fürstentum, kehrte aber 494 vor dem siegreichen Andrang der Perser nach seiner Vaterstadt zurück. Als Sieger bei Marathon (490) stand er in den sechziger Jahren seines Lebens; sein Tod fällt c. 488.

Zu seinen Lebzeiten scheint ihm keine Statue gesetzt worden zu sein. Auf die Schlacht bei Marathon, die gegründeten Anlass dazu gegeben hätte, folgte unmittelbar sein verunglückter Zug nach Paros und sein Prozess. Die auf jenen Sieg bezüglichen Ehren datieren erst aus der Zeit des Kimon oder wurden wenigstens erst ausgeführt, nachdem durch Kimon sein Andenken rehabilitiert war (20 bis 30 Jahre nach seinem Tod). Es ist daher anzunehmen, dass die Bildnisähnlichkeit der betreffenden Denkmäler keine sehr grosse gewesen sei. Im Altertum freilich glaubte man an eine Tradition der echten Züge des Feldherrn, wie ja Plinius (wahrscheinlich nach Varro) ausdrücklich berichtet, dass der Miltiades auf dem Gemälde der Marathonschlacht in der Poikile zu Athen samt den übrigen Anführern ikonisch dargestellt gewesen sei.[1] Aber schon die Ausdehnung der Bildnisähnlichkeit auf „die übrigen Anführer“ benimmt der Nachricht einen guten Teil ihrer Glaubwürdigkeit. Für eine solche Darstellung der Marathonkämpfer fehlte dem Mikon und Panainos ohne Zweifel vollständig das Material.[2] War nichtsdesto-

[1] Plin. 35. 57: *Adeo ars perfecta erat, ut in eo proelio (Panaenus) iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiadem, Callimachum, Cyneagirum, barbarorum Datim, Artaphernem.*

[2] C. Robert (Die Marathonschlacht in der Poikile. Achtzehntes Halle'sches Winckelm. Progr. 1895. p. 27) meint, beide Künstler könnten als Knaben den Mil-

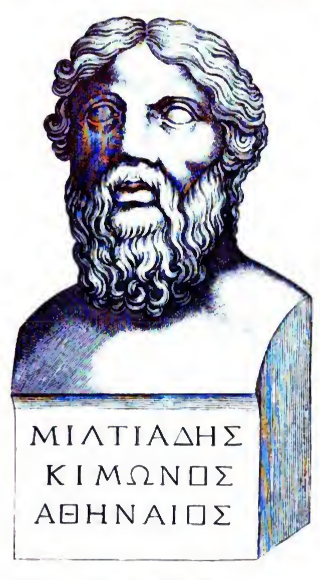


Abb. 15 Herme des F. Ursinus

weniger bei Miltiades eine gewisse Tradition vorhanden, so muss dann derselbe Grad von Ähnlichkeit auch bei den anderen Darstellungen desselben vorausgesetzt werden: bei der angeblichen Bronzestatue des Phidias im Weihgeschenk für Delphi (Miltiades mit Apollon und Athena, im Halbkreis von den attischen Landesheroen umgeben)[1], und bei der Statue im Prytaneion zu Athen, die später durch Änderung des Titels und wahrscheinlich auch des Kopfes in einen Römer umgewandelt wurde.[2]

Fulvius Ursinus p. 11 und 12 publizierte als Miltiades zwei Hermen von verschiedenem Typus, welche beide die Namensaufschrift dieses Feldherrn trugen. Die eine von idealen Formen, an gewisse Köpfe des bärtigen

tiades, Kallimachos und Kynaegiros noch gesehen haben und folgert daraus, dass sie authentische Porträts gaben. Authentisch wäre dann nur so viel als nicht ganz aus der Luft gegriffen. — Über Stellung und Motiv der Miltiadesfigur s. ebenda p. 17: Auf die Feinde zeigend und die Seinigen ermahnend.

[1] Pausanias X. 10. 2. — Was die Urheberschaft des Phidias betrifft, so macht Furtwängler Meisterw. p. 55 nicht ganz unerhebliche Zweifel gegen dieselbe geltend. Da das Weihgeschenk als δεκάτη aus der Beute von Marathon bezeichnet wird, müsse es bald nach der Schlacht errichtet worden sein, zu einer Zeit, wo Phidias (geb. frühestens um 500) noch nicht arbeiten konnte. Auch der Charakter der Gruppe, eine Serie von einzelnen völlig handlungslosen neben einander stehenden Figuren sei mehr der älteren Zeit angemessen und die ganze Auffassung setze einen noch in Ansehen stehenden Miltiades voraus. Später wäre die Gruppe eher auf der Akropolis als in Delphi aufgestellt worden. S. Nachtrag.

[2] Paus. I. 18. 3.

Bacchus[1] erinnernd, mit langem, gescheiteltem Haar und herabhängendem Schnurrbart; ohne Gewand, unter der Brust in quadraten Lettern dreizeilig die Aufschrift **ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ ΚΙΜΩΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ** [Abb. 15].[2] Die andere, auf dem Caelius gefundene (*ubi in villa quadam inter multos alios hermas positus erat.* Faber) individueller, mit leicht gelocktem Haar und Bart, ein Gewand auf der rechten Schulter, auf der Herme der Name **ΜΙΛΤΙΑΔΗϹ** nebst einem lateinischen und einem griechischen auf ihn bezüglichen Distichon [Abb. 16].[3] Beide Hermen waren frühzeitig verschollen, so dass wir ganz auf die Abbildungen verwiesen sind.

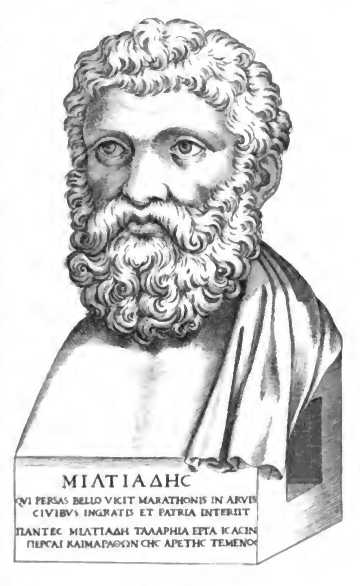


Abb. 16 Herme des F. Ursinus

Da es nun bei aller Rücksicht auf die notorische Ungenauigkeit der letzteren nicht wohl möglich ist, beide Köpfe für Darstellungen der gleichen Person zu nehmen, so wird man zum voraus geneigt sein, bloss einen von ihnen als Miltiades gelten zu lassen. Und zwar wird man sich, vor die Wahl gestellt, für die Gewandherme entscheiden müssen, die wenigstens den Vorzug hat, ein deut-

[1] Z. B. Mus. Chiaramonti Taf. 30; Pio Clem. VI, 7.

[2] Visconti Icon. gr. I. Taf. 13. I.

[3] In der Ausgabe der Illustr. vultus des Statius von 1569 Taf. 2 war nur die erstgenannte nackte Herme mit der Bezeichnung *in hortis Cardinalis de Medicis* gegeben, und diese ausser mit der längeren Namensaufschrift auch noch mit den Distichen der Gewandherme, was ohne Zweifel eine Willkür des Zeichners. Gallaeus bei Faber No. 92 gab umgekehrt nur die Gewandherme, und liess die Distichen weg. Vgl. Kaibel No. 1185 und 1186.

liches Porträt zu sein. Die andere mit dem gescheitelten Stirnhaar sieht, obgleich die Haartracht als solche in der That bei Porträtköpfen des 5. Jahrhunderts vorkommt (s. Themistokles), eher einem bärtigen Bacchus gleich. Doch könnte sich Ursinus leicht bei beiden über die Echtheit und Zugehörigkeit der Aufschrift getäuscht haben. Denn auch in dem Charakter der Distichonherme liegt nichts, was unserer Vorstellung von Miltiades im Geringsten entgegenkäme.[1]

Miltiades war für die Griechen der Sieger von Marathon und wurde ohne Zweifel als Feldherr, d. h. durch den Helm charakterisiert. Dieser Meinung hat schon Visconti Ausdruck gegeben, indem er den Bildnissen des Ursinus als weitere Darstellung den schönen Pariser Kopf, Descr. du Louvre 594, Cat. somm. 278 (abgeb. Icon. gr. I. T. 13. 2. 3)[2], beifügte, dessen Deutung speziell auf Miltiades er durch die Ähnlichkeit mit der einen Ursinus'schen Herme (bärt. Bacchus?) und durch den (marathonischen!) Stier am Nackenschild des Helmes motivieren zu können glaubte. Allein die Ähnlichkeit der beiden Köpfe besteht mehr in der Phantasie als in der Wirklichkeit und reduziert sich so ziemlich auf die Scheitelung der Haare. Und was den Stier betrifft, so ist derselbe ein ganz nebensächlicher Teil des Helmschmucks und durch nichts als der marathonische bezeichnet. Wenn ihm eine symbolische Bedeutung zukäme, so müsste ebendasselbe bei dem Löwen der Fall sein, der als Pendant auf der anderen Seite dargestellt ist, während doch der Löwe offenbar mit Miltiades nichts zu thun hat. Aber schon Andere[3] haben richtig bemerkt, dass die Zieraten des Helmes keine spezielle Beziehung zu der Persönlichkeit des Dargestellten zu haben pflegen, was man namentlich daraus sieht, dass der gleiche Schmuck bei verschiedenen Personen wiederkehrt. — Dem Stil nach haben wir es allerdings mit einer Schöpfung des 5. Jahrhunderts zu thun und zwar mit einer vorzüglichen; Furtwängler schreibt sie bekanntlich dem Phidias selber zu. Aber Helm und Stil sind immer noch kein Beweis für Miltiades, und in diesem Fall um so weniger, als erstens die attische Helmform nicht gerade die bei Strategenköpfen dieser Zeit übliche, und zwei-

[1] Dieselbe scheint indes Anlass gegeben zu haben, einen ungefähr ähnlichen Kopf auf einem modernen Karneol des Cabinet des médailles, Chab. No. 2455 (abgeb. Reinach Pierres grav. pl. 105. 93) zu einem Miltiades zu stempeln, indem auf die Rückseite der Fassung die Worte gesetzt sind: ***Palma mihi Marathon.***

[2] Bouillon III. bustes pl. 4; Clar. pl. 1094; Furtwängler Masterpieces pl. IV. zu p. 90.

[3] Köhler Über die geschn. Steine mit Künstlernamen p. 21; Arndt zu den photogr. Einzelaufnamen No. 437.

tens der Porträtcharakter auch hier wieder sehr zweifelhaft. Man nimmt den Kopf jetzt wohl richtiger für die Darstellung eines Heros[1] oder für die des Kriegsgottes selber.[2] – Eine antike Replik unter dem Namen Masinissa befindet sich im Capitol, Philosophenzimm. No. 68 [Abb. 17][3], eine andere verdächtige im Pal. Colonna.[4] – Ausserdem glaubte Visconti einen behelmten, jetzt meines Wissens nicht mehr nachweisbaren Gemmenkopf der Sammlung de la Turbie (abgeb. Icon. gr. Taf. XIII. 4) als Darstellung der gleichen Person bezeichnen zu dürfen.



Abb. 17 Kopf im Capitol

Kein Bildnis, aber vielleicht gegenständlich auf Miltiades zu deuten, der vermeintliche Perserreiter auf dem epiktetischen Teller des Ashmolean Museums in Oxford mit der Beischrift Μιλτιάδης καλός (abgeb. Klein Die Vasen mit Lieblingsinschriften. 2. Aufl. 1898. p. 87)[5]: nach Winters nicht unwahrscheinlicher Erklärung der athenische Feldherr, bekleidet mit der Tracht der chersonnesischen Bevölkerung, unter der er seine Jugend verbrachte.[6]

Themistokles

[Münztaf. II, 1]

Themistokles stand als Sieger von Salamis (480) noch in den vierziger Jahren seines Lebens, und zur Zeit seiner Verbannung (471) erst in der Mitte der fünfziger. Von da an blieb er den Augen seiner

[1] Furtwängler Meisterw. p. 122. [2] Helbig Führer I². 497.
[3] Bottari I. 77; Righetti I. 141; Arndt-Amelung Einzelaufn. 437, 438.
[4] Matz-Duhn I. No. 1743. [5] Studniczka Jahrb. d. Inst. VI. 1891. p. 239.
[6] Winter Jahrb. VIII. 1893. p. 154 f.

Mitbürger entrückt. Er dürfte daher, vorausgesetzt, dass man auf seine reale Erscheinung Rücksicht nahm, etwas jünger dargestellt worden sein als Miltiades.

Von ehemaligen Bildnisstatuen erwähnt Pausanias[1] eine im Prytaneion zu Athen (neben der des Miltiades), welche zu seiner Zeit zu der eines Thrakers umgetauft war; und Plutarch[2] eine kleinere (εἰκόνιον) in dem von Themistokles gegründeten Tempel der Artemis Aristobule ebenda, „an welcher man sehen konnte, dass seine äussere Erscheinung nicht weniger heldenhaft als seine Seele". Ausserdem gab es ein Standbild auf dem Markte von Magnesia, dem Ort seines Todes, von dem schon Thukydides berichtet.[3] — Auch ein von seinen Söhnen gestiftetes Gemälde im Parthenon zeigte sein Bild[4], ohne Zweifel kein ganz willkürlich erfundenes. — Ob das von Philostratos[5] beschriebene: Themistokles vor dem Perserkönig in Babylon sprechend, jemals existierte, bleibt dahingestellt.

Der neueren Forschung ist es bis jetzt nicht gelungen, das Bildnis des Themistokles oder den Typus, unter dem er dargestellt wurde, wieder aufzufinden. — Erhalten ist nur ein Hermenschaft mit der Aufschrift Θεμιςοκλῆς ὁ ναυμάχος in Berlin No. 311, dem ein fremder behelmter Kopf aufgesetzt ist.[6] — Die kopflose Herme mit der Aufschrift Θεμιςοκλῆς Νεοκλέους Ἀθηναῖος bei Fulv. Ursinus, Imag. p. 13, ist verschollen.[7]

Dazu kommen nun allerdings noch Münzen und Gemmen mit Namensbeischriften oder bezüglichen Symbolen. Aber jene zeigen den Themistokles nur in ganzer Figur, diese sind ihrer Bedeutung nach apokryph.

Münzen. — Mit grosser Wahrscheinlichkeit erkennt man Themistokles in dem auf einem Schiff stehenden, im Ausschritt begriffenen gepanzerten Krieger auf athenischen Bronzemünzen der Kaiserzeit [Münztaf. II, 1][8]: eine bärtige Figur mit Tropaion und Kranz in den Händen, der Kopf von einem korinthischen Helm bedeckt. Man bezieht die Darstellung gewöhnlich auf das bei Salamis

[1] Pausan. I. 18. 3.
[2] Plut. Them. 22.
[3] Thuk. I. 138; vgl. Nepos Them. 10; Diod. XI. 58. 1; Plut. Them. 32.
[4] Paus. I. 1. 2.
[5] Philostr. Imag. II. 31.
[6] Kaibel No. 1164. Der Beiname ναυμάχος wurde dem Themistokles schon im Altertum gegeben. Vgl. den Schol. zu Thucyd. I. 93.
[7] Kaibel führt die Aufschrift unter den verdächtigen auf. (Inscr. falsae No. 203.)
[8] Imhoof-Gardner A num. comm. on Paus. EE. 21. 22. p. 153.

errichtete Denkmal der Schlacht[1], womit auch die bisweilen vor dem Schiff dargestellte Schlange in Verbindung gebracht wird (δράκοντα ἐν ταῖς ναυσὶ λέγεται φανῆναι, Paus. a. a. O.). Tocilesco[2] setzt es in die Zeit des Redners Lykurgos.

Auf einer Münze der Magneten sodann aus der Zeit des Antoninus Pius (abgeb. Athen. Mitth. XXI. 1896. p. 22: ein nackter Heros mit Opferschale und Schwert, der Umschrift nach Themistokles, zu seinen Füssen der Vorderteil eines geschlachteten Buckelochsen) glauben Rhousopoulos und Andere die zu Magnesia errichtete Statue des Themistokles erkennen zu dürfen.[3] Nach Rhousopoulos wäre der athenische Feldherr bei dem Opfer dargestellt, bei dem er sich durch Trinken von Ochsenblut den Tod gab. Nach Wachsmuth wäre es der Heros Themistokles, dem ein Opfer dargebracht werde, ähnlich dem Heroenopfer auf dem Relief von Magnesia (abgeb. Athen. Mitth. XVII. p. 277) und dem auf der Apotheose des Homer (Brunn-Bruckmann Denkm. 50). Wenn eines von beiden, dann jedenfalls nur das zweite, weil nur dieses die Nacktheit erklärt. Aber das Münzbild enthält eigentlich keine Andeutung, dass es eine Statue vorstelle. Und vollends wird man nicht (mit Studniczka und Wachsmuth) annehmen dürfen, dass der späte Stempelschneider auf die stilistische Behandlung der Körperbildung (altertümliche Schlankheit der Hüfte) oder auf kostümliche Einzelheiten wie den Krobylos Rücksicht genommen habe.

Die von Babelon[4] erwähnte Münze der Sammlung de Luynes mit dem blossen Kopf, ***frappé en Perse lorsque Thémistocle exilé s'y était refugié,*** ist mir ihrem Typus nach nicht bekannt.

Die auf Themistokles bezogenen Gemmen endlich sind entweder falsch gedeutet oder zugleich modern. Falsch gedeutet der unbärtige Kopf mit der Beischrift ΘΕΜΙCΤ auf dem Karneol des Fulv. Ursinus (abg. Faber Imag. No. 141)[5], der unmöglich einen Griechen des 5. Jahrhunderts darstellen kann. Wahrscheinlich modern die von Visconti nach einem Abdruck der Samml. Dolce publizierte Gemme (Icon. gr. I. 14. 1)[6] mit bärtigem behelmtem Kopf, unter dem ein fisch- oder drachenartiges Tier, nach Visconti ein den Seehelden andeutender Delphin. Letztere Erklärung bestreitet Rhousopoulos mit

[1] Paus. I. 36. 1.
[2] Das Monument von Adamklissi p. 136.
[3] Rhousop. Ath. Mitth. a. a. O. p. 18; Wachsmuth Rhein. Mus. VII. 1897. p. 140ff.; Rubensohn Jahrb. d. Inst. XII. 1897. Anz. p. 131.
[4] Im Bull. de la soc. d. antiquaires de France 1892. II. p. 121.
[5] Gronov Thes. II. 59. Vgl. Visc. Icon. gr. I. p. 172.
[6] Baumeister III. p. 1762.



Abb. 18 Strategenkopf in München (zu S. 99)

Recht[1] und macht darauf aufmerksam, dass sich diesem Steine eine ganze Anzahl ähnlicher, selbst mit dem Namen des Verfertigers bezeichneter Gemmendarstellungen an die Seite stellen lassen.

Also eine speziell ikonographische Wegleitung zur Bestimmung der Themistoklesbildnisse giebt es nicht. Das Einzige ist auch hier wieder der mutmassliche Strategencharakter und seine Symbolisierung durch den Helm, womöglich bei Köpfen des 5. Jahrhunderts. Denn in diesem und wahrscheinlich schon in der kimonischen Zeit wurden die ersten Bildnisstatuen des Themistokles aufgestellt, die dann gewiss auch für später massgebend waren.

Das früheste Denkmal dieser Art wäre der echt archaische Münchener Kopf, Glypt. No. 40 (abgeb. Arndt-Bruckmann Portr. No. 21, 22), aus Dodwells Besitz, der ohne Zweifel aus Griechenland stammt und noch in die Zeit der Perserkriege zurückgeht. Aber ohne weitere Handhabe darf man kaum annehmen, dass Themistokles gleich nach seinem Siege durch ein Bildnis verherrlicht worden sei, und dass dieses Bildnis, resp. der Kopf desselben, im Original sich erhalten habe. Wir werden uns schon aus der Periode des eigentlichen Archaismus hinaus in die zunächst darauf folgenden Decennien begeben müssen, um nach Typen zu suchen, die Themistokles darstellen können. Dazu gehören etwa Bildnisse wie der ebenfalls aus

[1] Rhous. a. a. O. p. 22. Wirkliche Delphine sind ganz anders gestaltet; vgl. z. B. Furtwängler Beschr. d. geschn. Steine in Berlin No. 2346–2348.

Athen stammende fälschlich sog. Perikles in München, Glypt. No. 157 [Abb. 18][1], oder wie der Kopf in Berlin No. 311 [Abb. 19][2], der einem Hermenschaft mit dem Namen Themistokles (s. oben) aufgesetzt ist und von dem vielleicht der Madrider, Hübn. No. 180, mit dem ungeschickt sitzenden Helm eine versüsslichte Wiederholung ist: der Berliner von Furtwängler[3] dem Kresilas zugeschrieben. Beide tragen gleich



Abb. 19 Strategenkopf in Berlin

Perikles den hohen korinthischen Visierhelm, dem damals bei Porträts überhaupt der Vorzug gegeben wurde, und darunter langes, über der Stirn nach links und rechts geschiedenes, seitwärts über die Ohren zurückgenommenes Haar. Ob dieses letztere als eine zeitlich begrenzte vielleicht noch vorperikleische Tracht anzusehen, weiss ich nicht. Langes Haar haben auch noch die etwas jüngeren Strategenköpfe im Musensaal des Vaticans No. 518 [s. unten Abb. 37][4] und in Paris (Pastoret'scher Kopf, abgeb. Arndt-

[1] Arndt-Bruckm. Portr. No. 417, 418.

[2] Furtwängler Meisterw. Taf. X; Arndt-Bruckm. No. 273, 274.

[3] Furtw. a. a. O. p. 275.

[4] Visc. Icon. gr. I. Tav. 14. 3, 4; Arndt-Bruckm. No. 271, 272.

Bruckmann 275, 276)[1], von denen Visconti den ersteren auf der trügerischen Basis der Gemmen als plastisches Paradigma des Themistokles gab.[2] Aber bei ihnen ist es nicht seitlich zurückgenommen, sondern fällt in Locken oder wirren Strängen über die Ohren herab.

Kimon

Von Kimon, dem Sohn des Miltiades, dessen hauptsächlichste Wirksamkeit in die siebziger und sechziger Jahre des 5. Jahrhunderts fällt, kannte Fulv. Ursinus noch eine kopflose Herme mit der Aufschrift ΚΙΜΩΝ ΜΙΛΤΙΑΔΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ (abgeb. Imag. p. 14), die aber wahrscheinlich modern war.[3] Auch die in seinem Besitz befindliche Münze, welche bei Faber Imag. G. und danach bei Gronov abgebildet ist, ist ein Falsum des 16. Jahrhunderts.[4]

Neuerdings wollte Arth. Evans[5] den interessanten Porträtkopf des Gemmenschneiders Dexamenos, jetzt im Privatbesitz zu Athen (abgeb. Furtwängler Jahrb. d. Inst. III. 1888. Taf. 8. 8)[6] auf Kimon beziehen. Seinem Stil nach wie auch aus andern Gründen sei er in die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu setzen, in die Zeit, wo Kimon eben seine ruhmreiche Laufbahn beschloss. Ausser Perikles, dessen Bildnis wir kennen, habe sich damals kein Athener eines gleichen Ansehens erfreut wie er. Habe ihm doch, wie Plutarch berichtet, schon nach der Eroberung von Eïon (470) der Demos gestattet, drei Hermen mit prahlerischen Inschriften zur Verherrlichung seines Namens aufzustellen, was weder dem Miltiades noch dem Themistokles zu Teil geworden war.[7] Auch der kimonische Haarwuchs[8] stimme mit dem Gemmenkopf überein, und die nicht ganz hellenischen Züge desselben liessen sich durch die thrakische Abkunft

[1] Arch. Ztg. 1868. Taf. 1.
[2] Vgl. den Abschn. Alkibiades.
[3] Kaibel Inscr. falsae No. 218.
[4] Visc. Icon. gr. I. p. 189.
[5] In der Rev. arch. 1898. p. 337 ff.
[6] Rev. arch. a. a. O. Taf. VIII. 2; Furtw. Gesch. d. Steinschneidekunst Taf. 14. 3, vergrössert Taf. 51. 8.
[7] Plut. Cim. 7. 8.
[8] Οὔλῃ καὶ πολλῷ τριχὶ κομῶν τὴν κεφαλήν, Plut. Cim. 5.

der Mutter Kimons erklären. Von diesen zum Teil sehr problematischen Argumenten würde die Übereinstimmung des Haarwuchses am direktesten für Kimon sprechen. Aber in Wirklichkeit ist eine solche gar nicht vorhanden, sondern statt dichtem und krausem Haar zeigt der Kopf des Dexamenos dünnes und schlichtes. Nach der Physiognomie vollends würde niemand auf Kimon raten. Ein Gemmenschneider, der das Bildnis des Siegers am Eurymedon verewigen wollte, musste ihn in erster Linie als Feldherrn charakterisieren, und das hätte er nicht wohl anders thun können, als durch die Beigabe des Helmes. King[1] denkt daher vielmehr an Dexamenos selber, Furtwängler, der den Stein etwas später datiert[2], an einen vornehmen Athener aus der Zeit des peloponnesischen Krieges. Der Stein, als in Attika gefunden, stelle ohne Zweifel einen Athener dar.

Das dichte, massige Haupthaar käme in ganz anders prägnanter Weise und für Kimon viel präjudizierlicher an manchen Strategenköpfen zur Erscheinung, vor Allem an dem schon erwähnten Pastoret'schen in Paris, wenn sich nur deren mutmassliche Entstehungszeit besser mit der Beziehung auf ihn vereinigen liesse. Allein ausser den im Abschnitt Themistokles genannten derartigen Köpfen datieren alle mir bekannten aus späterer Zeit, der Pastoret'sche etwa aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts.[3] Und wo nicht besondere Motive vorhanden waren, eine frühere Unterlassung oder ein früher begangenes Unrecht wieder gut zu machen, schliesst sich die Entstehung der Strategenbildnisse im Durchschnitt unmittelbar der Lebenszeit der Dargestellten an.

[1] Ant. gems I. p. 400.

[2] Jahrb. a. a. O. p. 202.

[3] Eine freie Wiederholung desselben ist der Kopf in Villa Albani No. 40 (Arndt-Bruckmann 279, 280), obwohl das gescheitelte Haar über der Stirn hier nicht mehr sichtbar. – Dagegen kann die Herme in der Glyptothek zu München No. 159 (abgeb. Arndt-Bruckm. Portr. 277, 278), an der der grösste Teil des Helmes und das Gesicht von der Nase aufwärts neu, trotz dem ähnlich vollen Haar nicht als Replik bezeichnet werden, da Haar und Bartbüschel ganz anders gegliedert sind.

Aeschylos [1]

Aeschylos (c. 525–456) stammte aus einer mit dem eleusinischen Tempeldienst betrauten Eupatridenfamilie und trat schon früh als Tragiker auf. Er kämpfte mit Auszeichnung bei Marathon, später auch bei Salamis und Plataea. Nach den Perserkriegen begab er sich zu verschiedenen Malen an den Hof des Königs Hieron von Syrakus, wo er u. A. die „Perser" aufführte. Bei seinem letzten Aufenthalt in Sicilien fand er zu Gela seinen Tod, angeblich durch eine aus Adlersklauen auf seinen Scheitel herabstürzende Schildkröte[2], eine Sage, auf deren Grund man ihm dann Kahlköpfigkeit zuschrieb[3], wenn anders dies nicht schon auf besonderer Überlieferung beruhte.[4]

Historisch überliefert ist von Bildnissen des Aeschylos die Erzstatue, welche um Olympias 110 (340 v. Chr.) der Redner Lykurg im Theater von Athen zu errichten beantragte, zugleich mit solchen des Sophokles und des Euripides.[5] Es ist kein Grund zu zweifeln, dass der Antrag ausgeführt wurde, und wahrscheinlich, dass die Statuen dieselben, welche später Pausanias sah[6], obgleich Pausanias einen Unterschied zu machen scheint zwischen denen des Euripides und Sophokles, die er zunächst zusammen nennt, und der des Aeschylos, die er erst weiter unten erwähnt.[7] – Aus eben dieser Stelle ist zu entnehmen, dass es nicht die erste Darstellung von Aeschylos war, sondern dass er wenigstens gegenständlich schon auf dem Bild der Marathonschlacht in der Poikile zu Athen vorkam[8], das noch zu seinen Lebzeiten gemalt wurde.[9] Da indes, wie es scheint, keine Bei-

[1] Litteratur. – E. Braun Annal. 1849. p. 94; Welcker Todesart des Aeschylos, A. D. II. p. 337ff., V. p. 96; Kroker: Giebt es ein Porträt des Aeschylos? in der Berliner philologischen Wochenschrift 1885. p. 897; Studniczka Zum kapitolinischen Aeschylos, in den neuen Jahrb. für das klassische Altertum und für Pädagogik III. 1900. p. 166 ff.

[2] Sotades bei Stobaeus Floril. 38. 9.

[3] Val. Maximus IX. 12; Aelian Hist. Anim. VII. 16. Vgl. Welcker a. a. O.

[4] Rohde Jahrb. für Philol. 121 (1880) p. 22 ff.; Crusius Rhein. Mus. 37 (1882) p. 308 ff.

[5] Plut. Vit. X. orat. p. 841.

[6] Paus. I. 21. 2, 3.

[7] Vgl. darüber Welcker A. D. I. p. 465. Anm. 17 und den Commentar von Hitzig und Blümner Bd. I. p. 235.

[8] Τὴν δὲ εἰκόνα τὴν Αἰσχύλου πολλῷ τε ὕστερον τῆς τελευτῆς δοκῶ ποιηθῆναι (καὶ) τῆς γραφῆς ἣ τὸ ἔργον ἔχει τὸ Μαραθῶνι. Paus. a. a. O.

[9] S. darüber Jahn Arch. Ztg. 1866. p. 223, und Robert Achtzehntes Halle'sches Winckelmannsprogramm (1895. p. 25).

schriften angebracht waren, so vermutet Studniczka, dass die Namengebung der einzelnen Personen auf späterer Deutung beruhte.[1] Jedenfalls dürfte es eine unsichere Grundlage für die Porträtkünstler des 4. Jahrhunderts gewesen sein. — Übrigens hat wohl auch Diogenes Laertius eine ältere, der lykurgischen vorausgehende Darstellung des Aeschylos im Sinne, wenn er bemerkt, dass die Athener dem Tragiker Astydamas (Anfang des 4. Jahrhunderts) schon vor jenem ein Erzbild errichtet hätten.[2]

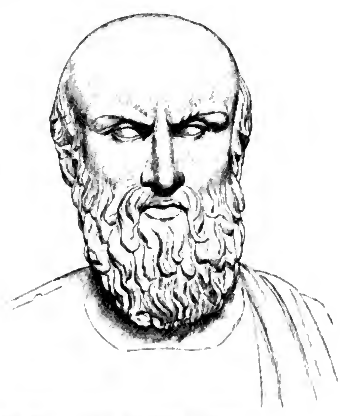


Abb. 20 Sog. Aeschylos im Capitol

Mit Bezug auf das Märchen von seiner Todesart wird bekanntlich seit Winckelmann der nackte sitzende Greis auf einer Stosch'schen Paste in Berlin, Tölken Verz. V. 25 (eine gute vergrösserte Abbildung bei Studniczka a. a. O. Taf. II)[3], der eine Schale an den Mund setzt und über dessen kahlem Haupte ein Adler mit einer Schildkröte in den Klauen schwebt, auf Aeschylos gedeutet. Die Paste ist jedoch nach Furtwängler modern[4] und es scheinen keine Spuren eines antiken Vorbildes vorhanden zu sein. Sollte Aeschylos gemeint sein, so ist für den Typus sowohl wie für die Nacktheit und das nicht ganz verständliche Motiv nur der moderne Künstler verantwortlich.

Diese Paste hat Anlass gegeben, den Namen Aeschylos auch auf einen capitolinischen Porträtkopf, Philosophenzimm. No. 82

[1] Studn. Neue Jahrbb. a. a. O. p. 170.

[2] Ἀστυδάμαντα πρότερον τῶν περὶ Αἰσχύλον ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ. Diog. II. 43.

[3] Frühere schlechte bei Winckelmann Mon. ined. 167; Visconti Icon. gr. I. Taf. III. No. 8; Baumeister Denkm. I. p. 34; eine in Lichtdruck bei Imhoof und Keller Tier- und Pflanzenbilder Taf. 22. 40.

[4] Furtwängler Beschreibung der geschnittenen Steine in Berlin 9628.

[Abb. 20][1], der sich durch ähnlich weitgehende Kahlheit auszeichnet, zu übertragen[2], ein Vorschlag, der dann, noch durch andere Gründe gestützt, sich bald eine Art Bürgerrecht in der Ikonographie erworben hat. Es ist ein eigentümlicher, nicht leicht mit andern zu verwechselnder Typus, „ganz Schädel", wie Brunn sich drastisch ausdrückt, und dieser nach oben kugelförmig gebildet, über den Schläfen, wo die ersten Haarlocken beginnen, rund ausladend. Die Brauen zur Nasenwurzel abwärts gezogen, und hier in scharfem Winkel ansetzend, ohne doch, abgesehen von zwei Verticalfalten, eine stärkere Runzelung der Stirn zu bewirken. Die Augen klein, mit starrem Blick, die Nase weit über den Mund vorstehend, so dass nur ein kleiner Teil ihrer Flügel in die Wangen tritt; Haar uud Bart in gleichmässig an den Enden geringelte Büschel gegliedert; der Bart scharfkantig und spitz vom Hals abstehend, der letztere schlank und stramm, in eine moderne Herme eingelassen.

Die neben der Kahlheit für Aeschylos geltend gemachten Gründe sind der anscheinend noch ins 5. Jahrhundert hinaufreichende Stil und die charaktervolle ebenso auf Geistesgrösse hinweisende wie den Marathonkämpfer bezeichnende Physiognomie. In der That macht der Kopf noch einen mehr oder weniger altertümlichen Eindruck. Die Einfachheit der Formenbehandlung, namentlich aber der vom Hals abstehende Keilbart und die gleichmässigen Ringellöckchen, die so überraschend ähnlich am sitzenden Greis des olympischen Ostgiebels wiederkehren[3], scheinen eher ins 5. als ins 4. Jahrhundert zu passen, und dass der Dargestellte unter den Männern gesucht werden muss, die auf der Höhe des öffentlichen oder des geistigen Lebens standen, ist ohne Weiteres anzunehmen. Im 5. Jahrhundert wurden Privatpersonen noch wenig porträtiert. Wenn uns nun von einem derselben, Aeschylos, zufällig noch die Kahlköpfigkeit als charakteristischer oder doch bei ihm vorauszusetzender Zug überliefert wird, so war es nur natürlich, dass man in erster Linie an ihn dachte, zumal da der Ausdruck der capitolinischen Herme eine nicht zu leugnende Congenialität mit dem männlich-kräftigen Sinn und dem hohen Gedankenflug des athenischen Dichters aufweist.[4] Allerdings konnte

[1] Mon. d. Inst. V. 4; Arndt-Bruckmann Portr. 111, 112; Christ Griech. Litt. 5; Studn. Neue Jahrbücher a. a. O. Taf. I.

[2] Vgl. Melchiorri im Bull. d. Inst. 1843. p. 73.

[3] Collignon Hist. de la sculpt. gr. I. p. 442.

[4] Kroker (a. oben a. O. p. 897) wollte sogar mit Hilfe aristophanischer Verse (αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν. Aristoph. Ran. ed. Bergk. 822) die an der Herme

daneben auch noch Phidias in Betracht kommen, von dem Plutarch berichtet, dass er sich als kahlköpfigen Greis auf dem Schild der Parthenos dargestellt habe. Aber einmal ist dies wahrscheinlich eine später erfundene Deutung[1], und dann scheinen bildende Künstler nur ausnahmsweise, jedenfalls ungleich seltener als Dichter, durch Statuen und Hermen verewigt worden zu sein.

Indes ist die hohe Datierung der Herme, welche die Hauptstütze der Namengebung bildet, und an der noch Brunn ziemlich entschieden festhielt[2], neuerdings von beachtenswerter Seite angefochten worden.[3] In einlässlicher stilistischer Analyse hat Studniczka nachzuweisen gesucht, dass neben jenen scheinbar archaischen Zügen deutliche Merkmale einer späteren Zeit mitlaufen: das Zurücktreten der Augen und Wangen hinter die Stirnfläche, das lebendige Muskelspiel der herabgezogenen Brauen, die ganze individuelle, stark asymmetrische Kopfbildung. Man wird die meisten seiner Beobachtungen als richtig anerkennen müssen. Aber es erhellt daraus doch nur, dass eine Mischung verschiedener Stilarten stattgefunden hat. Ob ein späteres Hineintragen archaischer Züge oder ob die Umgestaltung eines ursprünglich archaischen Kopfes vorliegt, scheint mir nicht entschieden. Ich halte daher die frühere Zeitbestimmung durch die Ausführungen Studniczkas noch nicht für absolut erschüttert.

Dagegen darf man sich nicht verhehlen, dass auch bei einem Ansatz im 5. Jahrhundert ein gewichtiges Bedenken gegen Aeschylos spräche, nämlich der totale Mangel an Repliken.[4] Wenn die Bildnisse des Sophokles und Euripides in nach Dutzenden zählenden Wiederholungen auf uns gekommen sind, so möchte man glauben, dass auch Aeschylos eher in einem Typus zu suchen sei, von dem noch mehr als nur ein Exemplar vorhanden, vielleicht in einem Typus, der kein so eigentümliches Gepräge hat wie die capitolinische Herme,

zu Tage tretende spezielle Art von Kahlköpfigkeit (bei noch reichlichem Haarwuchs im Nacken) als aeschyleisch erweisen, und ausserdem das verkrüppelte rechte Ohr auf eine vielleicht bei Marathon erhaltene Wunde zurückführen (!).

[1] Vgl. unten den Abschn. Phidias.

[2] Sitzungsber. d. bayr. Akad. phil. Cl. 1892. p. 667.

[3] Zum Teil schon von Winter (Jahrb. d. Inst. V. 1890. p. 162 ff.), der das Bildnis dem Kreis des Silanion vindicierte; und jetzt besonders von Studniczka a. oben a. O. p. 171 ff., der mindestens in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts glaubt hinabgehen zu müssen.

[4] Auch das in Beziehung auf Kahlköpfigkeit sehr ähnliche Bildnis eines Hyazinth im Cab. des médailles, Chab. No. 2035 (abgeb. Reinach P. grav. pl. 106 No. 102) scheint nicht die gleiche Person darzustellen.

sondern der bei aller Individualität doch in Bezug auf Stil und Auffassung den genannten Porträts näher steht als diese. Ein solcher wäre allerdings der in der Bonner Doppelherme [Abb. 25] mit Euripides verbundene Kopf, den Furtwängler eben dieser Zusammenstellung wegen für Aeschylos nehmen will.[1] Aber derselbe hat denn doch zu viel Ähnlichkeit mit dem farnesischen Sophokles, als dass er unter diesen Umständen auf jemand anders als auf diesen gedeutet werden könnte.

Erwähnenswert ist endlich noch die Vermutung Studniczka's, in dem Torso der Tragikerstatue des Braccio nuovo No. 53 mit dem aufgesetzten Euripideskopf (abgeb. Welcker A. D. I. Taf. 6) sei vielleicht der Aeschylos des Lykurg erhalten[2], eine Vermutung, die wohl nur auf breiterer Basis im Zusammenhang mit der Frage von dem Verhältnis des lateranischen Sophokles zu Lykurg fruchtbar erörtert werden kann.

Perikles[3]

[Taf. X, XI]

Perikles, der Sohn des Xanthippos (ca. 500—429), war um den Anfang des 5. Jahrhunderts geboren. Seit ungefähr seinem dreissigsten Jahre (469) wandte er sich der Politik zu. Beim Tode des Kimon (449) war er ca. fünfzigjährig, beim Abschluss des nach ihm genannten Friedens (445) ca. fünfundfünfzig, bei seinem Tode ca. siebenzig Jahre alt.

Plutarch sagt, man habe an seiner Gestalt nichts auszusetzen gehabt, als dass sein Kopf unverhältnismässig lang war, weshalb ihn die Komiker den Zwiebelkopf nannten. Die Künstler aber hätten diesen Fehler durch den Helm zu verdecken gesucht.[4] — Die weitere

[1] Meisterwerke p. 532, Anm. 2.

[2] Studn. in den Neuen Jahrb. für d. klass. Alterth. III. 1900. p. 170.

[3] Litteratur: Furtwängler Meisterwerke p. 270ff; Jahrb. d. Inst. XI. 1896. p. 107f.; Arndt zu den gr. und röm. Porträts No. 411ff.

[4] Plut. Pericl. 3: Τὰ μὲν ἄλλα τὴν ἰδέαν τοῦ σώματος ἄμεμπτον, προμήκη δὲ τὴν κεφαλὴν καὶ ἀσύμμετρον. Ὅθεν αἱ μὲν εἰκόνες αὐτοῦ σχεδὸν ἅπασαι κράνεσι περιέχονται, μὴ βουλομένων, ὡς ἔοικε, τῶν τεχνιτῶν ἐξονειδίζειν. Οἱ δ' Ἀττικοὶ ποιηταὶ σχινοκέφαλον αὐτὸν ἐκάλουν.

Angabe, dass er dem Pisistratos ähnlich gewesen[1], bietet uns nichts, weil wir das Bildnis des letzteren nicht kennen.

Eine Statue des Perikles (Περικλέους ἀνδριάς) stand noch zu Pausanias Zeit auf der Akropolis zu Athen[2], höchst wahrscheinlich identisch mit dem *Olympius Pericles dignus cognomine* von der Hand des Kresilas, den Plinius[3] erwähnt, ohne seinen Standort zu nennen. Schon Bergk[4] hatte die Vermutung ausgesprochen, dass es sich beidemal um das gleiche Werk handle. Neuerdings ist dieselbe anscheinend bestätigt worden durch eine auf der Akropolis gefundene fragmentierte Basis mit der links abgebrochenen Aufschrift:

ικλέος
ίλας έποίε,

welche Lolling (im Δελτίον ἀρχαιολ. 1889, p. 36) zu Περικλέος Κρεσίλας ἐποίε ergänzt hat. — Wenn diese Basis, wie es durch ihren Fundort nahe gelegt wird, dieselbe ist, die das von Pausanias genannte Bildnis trug, so war das letztere eben das des Künstlers Kresilas, von dem Plinius spricht.

Als eine Darstellung des Perikles galt im späteren Altertum auch eine Figur der Amazonenschlacht auf dem Schild der Parthenos zu Athen. „Sie hatte den Arm mit einem Speer erhoben, wodurch ein grosser Teil ihres Gesichts verdeckt wurde, aber an dem Wenigen, was von beiden Seiten noch sichtbar war, erkannte man deutlich die dargestellte Person.“[5] Auf den wiedergefundenen Schildkopieen, namentlich auf dem Strangford'schen Fragment im brit. Museum [unten Abb. 22][6], lässt sich in der That eine dieser Schilderung entsprechende Figur erkennen. Aber es wird jetzt wohl mit Recht angenommen, dass die Beziehung auf Perikles und die sonst sich daran knüpfenden Erzählungen erst von den römischen Ciceroni herrühren. (Näheres bei Phidias.)

Einen Perikles von der Hand des Malers Aristolaos erwähnt Plinius 35. 137: ***Pausiae filius et discipulus Aristolaus e severissimis pictoribus fuit, cujus sunt Epaminondas, Pericles*** etc. Als Sohn des Pausias fällt der Künstler in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Es muss als ein besonderer Glücksfall betrachtet werden, dass, während die Bildnisse der meisten griechischen Staatsmänner unter-

[1] Plut. Pericl. 7. [2] Paus. I. 25. 1; 28. 2. [3] Plin. 34. 74.
[4] Ztschr. für Altertumswiss. 1845. p. 962. [5] Plut. Pericl. 31.
[6] Collignon Hist. de la sculpt. gr. I. p. 545.

gegangen oder für uns verloren sind, gerade von dem bedeutendsten unter ihnen noch mindestens zwei sicher beglaubigte und verhältnismässig gute und gut erhaltene Darstellungen auf uns gekommen sind.

1. Die Herme im brit. Museum [abgeb. Taf. X][1], 1781 in der Villa des M. Brutus unterhalb Tivoli gefunden, mit ungebrochenem Kopf, etwas nach links gewandt und leicht zur Seite geneigt. Auf dem unteren Hermenrand die Aufschrift ΠΕΡΙΚΛΗΣ, nach Szanto (bei Arndt) Ende des 3. oder erste Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. Der Marmor pentelisch und die Arbeit, wie schon die Inschrift zeigt, noch griechisch.

2. Die Herme im Vatican, Musensaal No. 525 [abgeb. Taf. XI][2], etwas früher in derselben Villa wie die vorige gefunden. Sehr zusammengesetzt, aber meist Bruch auf Bruch, wenigstens Hals und Kopf. Letzterer kaum merklich nach links gewandt und nach rechts geneigt; der Hals sehr kurz. Auf der Herme die Inschrift ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΞΑΝΘΙΠΠΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ, nach Szanto (bei Arndt) frühestens 2. Jahrhundert n. Chr. Die Arbeit für diese Zeit nicht eigentlich schlecht, wie Gräf[3] behauptet, aber leider durch starkes Putzen alteriert. Unter den Augen des Helmvisiers sind noch die Haare sichtbar, was in Wirklichkeit nur bei ungewöhnlich hoher Kopfform möglich wäre.[4]

Dazu kommen noch eine oder zwei geringe und schlecht erhaltene Repliken:

3. Der früher castellanische Kopf in der Sammlung Barracco zu Rom (abgeb. Arndt-Bruckmann 415, 416)[5], auf ungeschickt gemachter moderner Herme mit langem Hals und herausstehendem Nacken. Sehr flüchtig gearbeitet und fast nur wie aus der Erinnerung kopiert; dazu verstümmelt und verwittert. Die Gesichtsproportionen sind höher, das Oval des Helmes weniger zugespitzt, der Mund

[1] Stuart Antiqu. of Athens II. 5; Anc. Marb. II. 32; Arch. Ztg. 1868. Taf. II. 1; in Lichtdruck bei Furtwängler Meisterw. Taf. IX; Collignon Hist. de la sculp. gr. II. p. 133; Arndt-Bruckmann Portr. 411, 412. Vgl. Wolters Gipsabg. 481.

[2] Visc. Pio Clem. VI. 29; Icon. gr. I. pl. 15; Arch. Ztg. 1868. Taf. 2. 2; Pistolesi V. 96; in Lichtdruck Brunn-Bruckmann Denkm. 156; Arndt-Bruckmann Portr. 413, 414. Die Abbildung bei Baumeister II. p. 1288 giebt vielmehr den viscontischen Themistokles No. 518.

[3] Jahrb. XII. p. 85.

[4] Nach dieser oder nach der vorigen hat der Graveur Marchand die Periklesgemme der ehmaligen Sammlung Worsley (abgeb. Mus. Worsl. tav. d'agg. No. 5) geschnitten.

[5] Fröhner Coll. Castellani 1884. pl. 21; Samml. Barracco 1893. pl. 39, 39a. Vgl. Furtwängler Meisterw. p. 271.

grösser, an der Stirn unter dem Helm tritt noch ein kleiner Kranz von Haaren hervor. Castellani oder der vorhergehende Besitzer hatte den Kopf Ende der siebziger Jahre vom Bildhauer Spiess bei San Pietro in Vincoli erworben.

4. Eine vierte Replik soll sich nach Th. Schreiber in der Villa Medici zu Rom befinden, wenn sie nicht etwa identisch mit der vorigen.[1]

Die zwei erstgenannten Bildnisse gehen, wie namentlich die gleiche Anlage der Schläfenlöckchen und des Bartes beweisen, auf ein und dasselbe Original zurück, und zwar ihrem Stil nach auf ein Werk der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, höchst wahrscheinlich auf ein noch mit Perikles gleichzeitiges. Sie stellen ihn in mittlerem Mannesalter dar, mit zurückgeschobenem korinthischem Visierhelm; Haar und Bart kraus gelockt und noch etwas altertümlich behandelt; der Bart verhältnismässig kurz, von rundlichem Profil, ohne andere Gliederung als die der einzelnen Löckchen. Die Auffassung und Behandlung ist eine durchaus ideale, die Gesichtsteile sind scharf begrenzt, die Flächen einfach gehalten; Alles „nur wie mit einem Tropfen individualisierenden Öls gesalbt“.[2] Hält man dies mit der oben erwähnten Überlieferung eines Periklesbildnisses von der Hand des Kresilas auf der Akropolis zusammen, so wird man unwillkürlich darauf gestossen, auch hier eine direkte Beziehung zu vermuten. Kresilas ist der einzige Künstler, von dem ein solches Bildnis erwähnt wird, und gerade in seine Zeit führt die Stilanalyse unserer Hermen zurück. Die Wahrscheinlichkeit, dass jener der Schöpfer von diesen, liegt auf der Hand und kommt so ziemlich einer Thatsache gleich. Nur wird man nicht so weit gehen dürfen, mit Furtwängler auch die spezielle Bildnisform von jenem Original abzuleiten, sondern es kann sich bloss um den von Kresilas geschaffenen, hier in Hermenform reproduzierten Bildnistypus handeln. Die spätere Vervielfältigung der Bildnisse beschränkte sich ja doch wesentlich auf die Köpfe, und so ist es durchaus nicht verwunderlich, wenn von einem Statuenoriginal jetzt nur noch Hermen nachzuweisen sind.[3] Inwiefern

[1] Schreiber in der Recens. von Matz-Duhn Ant. Bildw. in den Gött. gel. Anz. 1882. p. 616. Ich selbst habe sie 1897 vergebens in der Villa gesucht.

[2] Klein Praxit. p. 35.

[3] Furtwängler (Meisterw. p. 270f.) machte geltend, dass die wiedergefundene Basis (oben p. 107), wenn die Inschrift in der Mitte stand, eine Breite von nur 40 Centimeter gehabt habe, und glaubte daraus schliessen zu dürfen, dass sie nicht für eine Statue, sondern für ein kleineres Bildwerk, eine Herme, bestimmt war, dass daher

auch der Stil die Urheberschaft des Kresilas bestätige[1], muss einstweilen dahingestellt bleiben, da wir zu wenig Positives über diesen Künstler wissen, um eine solche Vergleichung anstellen zu können.

Die Herme des brit. Museums (1) ist die ältere und gilt deswegen, und weil sie ungebrochen, auch für die treuere, aber vielleicht mit Unrecht; die des Vaticans (2) ist im Detail sorgfältiger gearbeitet.[2] Furtwängler sowohl als Friederichs legen grosses Gewicht

auch unter dem Perikles des Pausanias eine Herme zu verstehen sei. Ich habe diese Ansicht schon anderwärts zu widerlegen gesucht (im Jahrb. d. Inst. 1896. p. 107f.), und halte sie entschieden für falsch, wenn auch nicht alle der dort angeführten Gründe stichhaltig sein mögen. Ich meinte früher, die Inschrift brauche nicht in der Mitte gestanden zu haben, der Block könne sich links, wo er abgebrochen, noch beliebig fortgesetzt haben. Aber ich gebe zu, dass bei der symmetrischen Anordnung der Buchstaben auf zwei Zeilen, wie sie sich durch die Lolling'sche Ergänzung ergiebt, eine seitliche Stellung der Inschrift sonderbar gewesen wäre. Man hätte die durch jene Symmetrie beabsichtigte dekorative Wirkung durch das Letztere sozusagen wieder aufgehoben. Dagegen ist die relative Schmalheit der Akropolisbasis, die übrigens, wenn das κ in Περικλέος die Mitte bildete, nicht 40, sondern 44 cm betrug (Studniczka), noch kein Beweis gegen eine Statue. Der betende Knabe in Berlin steht jetzt auf einer Plinthe von 32½ cm Breite. Wäre er lebensgross oder erwachsen, so würde gerade eine Breite von 44 cm entsprechen. Dies konnte auch für die Periklesstatue des Pausanias genügen, zumal wenn sie von Bronze und ohne Stütze war; ganz abgesehen davon, dass vielleicht ein äusserer Umstand zu besonderer Schmalheit genötigt hatte. Für eine Herme wären 44 Centimeter eher zu viel, da z. B. die Periklesherme des brit. Museums (1) nur 27 cm breit ist. Die ganze Berechnung beruht übrigens ausschliesslich auf der Lolling'schen Ergänzung der Inschrift, welche keineswegs ganz sicher.

Endlich stehen der Furtwängler'schen Hypothese noch zwei weitere Punkte entgegen. Einmal befindet sich am Rand der Basis ein Zapfenloch von 3 cm Durchmesser, welches bei einer Herme vollkommen zwecklos erscheint, bei einer Feldherrnstatue leicht als die Einsatzstelle eines Speeres erklärt werden kann. Und dann hat es mit dem Begriff der Hermenbasen seine eigene Bewandtnis. In manchen Fällen mögen wohl solche vorhanden gewesen sein und z. B. die Hermenschäfte, namentlich die, wo unterhalb noch die Füsse angegeben waren (Pio Clem. I. p. 51), scheinen durchweg mit Basen versehen gewesen zu sein. Aber gewöhnlich wurden bei dieser Art von Denkmälern die Inschriften nicht auf besondere Plinthen, sondern auf die Hermen selbst gesetzt. — Was den Perikles des Pausanias betrifft, so geht sowohl aus dem Wortlaut (ἀνδριάς) als aus den mitaufgezählten Bildwerken, darunter der wie im Rausche singende Anakreon, meiner Meinung nach unzweideutig hervor, dass der Autor eine Statue vor Augen oder im Sinne hatte. Auch bei Plinius wird das Bildnis des Perikles mit einer Statue (dem ***volneratus deficiens***) zusammen genannt, und ist vor- und nachher nur von Statuen die Rede.

[1] Furtwängler Meisterw. p. 275.

[2] „Es widerspricht aller gesunden Methode, den Stil des kresileischen Perikles nach dem gefälligeren aber flaueren Londoner Exemplar zu bestimmen.“ Sauer Das sog. Theseion p. 223. Anm. 4.

auf die leise Neigung des Kopfes an der Londoner Herme, wodurch die erhabene Milde (Furtwängler) und die zarte ideale Richtung des Charakters (Friederichs-Wolters) angedeutet sei. Und es scheint allerdings, dass dies ein dem Original entnommener Zug. Ein Kopist hätte nicht von sich aus die gerade Haltung, die ja für die Hermenform einzig stilgemäss war, in eine geneigte umgewandelt. Indes ist eben diese Neigung zugleich der Grund, warum ein anderer Zug, den man ungern bei Perikles vermisst, und den auch Plinius an dem Bild des Kresilas hervorhebt, die stolze Hoheit des Olympiers, hier fast gar nicht zur Geltung kommt. Möglich, dass die Neigung an der Statue, von der sie herübergenommen, einen weniger schwächlichen Eindruck machte. An der Herme kann ich sie nicht als einen charakteristischen Vorzug empfinden.[1]

Was die Formen an sich betrifft, so ist die Nase das eine Mal (brit. Museum) ganz, das andere Mal (Vatican) zur Hälfte neu; am Londoner Kopf schmaler, am vaticanischen nach antikem Ansatz breiter und dicker ergänzt. Der Mund ziemlich gross, die Unterlippe, namentlich am Londoner, von ungewöhnlicher Fülle. Furtwängler glaubt in dieser Bildung wohl allzu scharfsichtig die Andeutung der berückenden perikleischen Redekunst, sowie eine besondere sinnliche Veranlagung zu erkennen. In den Visierlöchern am Helm der vaticanischen Herme sind die Haare sichtbar, was eine ausserordentlich hohe Kopfform voraussetzt; daher allgemein auf den „Zwiebelkopf" der Komiker bezogen, den die Künstler durch den Helm zu verdecken suchten. Indes ist jene Angabe der Haare nicht notwendig ein Zug des Originals. Ich wüsste keine Analogieen dafür, dass die ältere idealisierende Porträtkunst dergleichen Abweichungen von der Natur greifbar und ausdrücklich dargestellt hätte. Und wenn der Helm denn schon den Zwiebelkopf verdecken sollte, warum diesen dann wieder durch die Visierlöcher andeuten? Aber der Helm bezeichnete einfach den Oberfeldherrn von Athen[2] und der Vertuschungszweck ist ihm erst später untergeschoben worden. Die Londoner Kopie, welche die Eigentümlichkeit nicht zeigt, dürfte in diesem Punkte die treuere sein.[3] — Aus der ungenauen Replik Barracco (3) kann für das Original nichts gelernt werden.

Dass neben diesem Typus noch ein anderes Periklesbildnis existierte, von dem etwa in der Münchener Herme mit den langen

[1] Ähnlich Arndt a. a. O.
[2] Curtius Arch. Ztg. 1860. p. 40.
[3] Anders Furtwängler Meisterw. p. 271.

Seitenhaaren Glypt. No. 157 (abgeb. Arndt-Bruckm. 417, 418) ein Exemplar erhalten wäre, ist wenig wahrscheinlich. Zu einer solchen Annahme müsste denn doch eine bestimmtere Ähnlichkeit der Gesichtszüge vorliegen. Ich glaube, man kann sicher behaupten, dass hier eine andere Person dargestellt sei. Es gab im 5. Jahrhundert noch manche tüchtige Feldherrn, denen die Ehre der Bildsäule zu teil werden mochte; war es keiner der Perserkriege, dann wahrscheinlich einer des peloponnesischen Kriegs.

Aspasia

Aspasia von Milet, die durch ihre Schönheit und ihren Geist berühmte Freundin und spätere Gattin des Perikles. Bei dem bedeutenden Einfluss, den sie auf diesen und die damalige attische Gesellschaft ausübte, ist es wahrscheinlich genug, dass schon die mitlebenden Verehrer ihr Bild in Marmor festzuhalten suchten. Die Nachwelt hatte im Grunde weniger Ursache dazu, da Aspasia nichts geschaffen oder nichts Bleibendes hinterlassen, für das man sich begeistern konnte. Wenn dennoch später Bildnisse von ihr gewünscht oder gemacht wurden, so wird man sich an die überlieferten Züge gehalten und keine freie Schöpfung der Phantasie gegeben haben, zumal da, wo sie etwa mit Perikles zusammen aufgestellt wurde, dessen Bildnis ebenfalls überliefert war.

Am Ende des vorigen Jahrhunderts ist in der Nähe von Civitavecchia (am Lido von Castronuovo)[1] die bekannte Schleierherme gefunden worden, welche unten am Schaft die Aufschrift **ΑΣΠΑΣΙΑ** trägt, jetzt im Musensaal des Vaticans No. 523 [Abb. 21][2]; neben der Korinnastatuette das einzige inschriftlich beglaubigte Bildnis einer berühmten Griechin: ein Porträt mittleren Alters, mit rundlichem Gesicht, schlichten, etwas hausbackenen Zügen, an dem ausser dem Schleier hauptsächlich nur die zierliche Anordnung der Haare in

[1] *Alla Chiaruccia.*

[2] Visc. Icon. gr. I. Taf. 15a; Baumeister I. p. 140; Brunn-Bruckmann Denkm. No. 157; Arndt-Bruckmann Portr. 419. 420; der Hermenschaft Pio Clem. VI. 30. Vgl. Kaibel No. 1143.

parallellaufende Scheitel (sog. Melonenfrisur) charakteristisch. Der linke Oberkopf und die halbe Nase sind neu, die Wangen und Anderes stark übergangen.



Abb. 21 Herme der Aspasia im Vatican (zu S. 112)

Da der Name an einer sehr unscheinbaren und sonst nicht für Aufschriften benützten Stelle steht, und noch dazu ziemlich nachlässig eingeritzt ist, so sind seit längerer Zeit Zweifel darüber laut und auch von mir geteilt worden, ob die Aufschrift echt und ursprünglich sei.[1] Denn entweder stand der Schaft unmittelbar auf dem Boden, und dann war die Aufschrift kaum lesbar; oder es befand sich, wie jetzt, eine Basis darunter, und dann wäre es das Natürliche gewesen, den Namen auf diese zu setzen, wie es bei den Hermenschäften von Tivoli der Fall, wo unten die Füsse mitgegeben sind.[2]

Indes macht Arndt, gestützt auf eine Mitteilung Hülsens, darauf aufmerksam, dass die Aufschrift bereits im ersten Bericht über den Fund als solche figuriert. Wenn es sich um eine Fälschung handelte, so müsste die Prozedur gleich nach der Auffindung vor sich gegangen und mit merkwürdiger Diskretion durchgeführt worden sein. Ich wage diesem Umstand gegenüber meine früheren Zweifel[3] nicht mehr aufrecht zu erhalten, und verzichte um so eher darauf, als durch die Annahme einer Fälschung das Rätsel der seltsamen Inschriftstelle nicht einmal befriedigend erklärt wird; denn gerade ein Fälscher, sollte man meinen, würde diese Stelle kaum ausgewählt haben.

[1] Helbig Bull. d. Inst. 1869. p. 69 und Führer I². 289; Pauly-Wissowa Realencycl. unter Aspasia.

[2] Pio Clem. I. p. 51.

[3] Vgl. Arch. Zeitg. 1877. p. 58.

Nun liegt freilich auch im Charakter des Bildnisses selbst Manches, was jenen Zweifeln Vorschub leisten konnte: der matronale Schleier, der ziemlich reiz- und geistlose Ausdruck, und vom Standpunkt der Zeitbestimmung aus die Melonenfrisur.

Der Schleier kann jedenfalls nicht die um Perikles trauernde Witwe bezeichnen – denn Aspasia heiratete gleich nach seinem Tode zum zweitenmal –, sondern nur ihre spätere, ins Matronenalter fallende Witwenschaft überhaupt, zu der auch die nicht mehr ganz jugendlichen Gesichtszüge stimmen. Doch scheint es sonderbar, dass die durch ihre Schönheit glänzende Frau nur in dieser posthumen, gleichsam verblühten Gestalt soll dargestellt oder erhalten sein.[1] Dazu will das Kostümliche, die Melonenfrisur nicht recht in das Zeitalter der Aspasia passen. Aus dem 5. Jahrhundert sind mir keine sicheren Beispiele davon bekannt. Das Haar der Peliastochter auf dem lateranischen Relief (Bennd. u. Schöne No. 92: abgeb. Brunn-Bruckmann Denkm. No. 341 b), welches als Beleg angeführt wird, scheint vielmehr ein Nachklang der altertümlichen Frisur mit den Stirnlocken zu sein.[2] Vielleicht ist aber auch die Haartracht der Aspasia nicht einfach als Melonenfrisur zu bezeichnen. Sie unterscheidet sich von ihr durch die alternativ in die Stirn tretenden, nicht wie dort unmittelbar aus ihr herauswachsenden Lockenreihen, und scheint in der That einen etwas altertümlicheren Charakter zu haben. Aus dem Stil lässt sich wohl keine Zeitbestimmung entnehmen. Die Arbeit ist so gering oder verdorben, und enthält so widersprechende Elemente, dass das Ursprüngliche und das bloss vom Kopisten oder von späterer Hand Herrührende kaum auseinander zu lesen ist. Je nachdem man diesem oder jenem Zug (der wulstigen Bildung der Unterlider oder dem auffällig kleinen Kinn) grössere Bedeutung zuschreibt, gelangt man in ganz verschiedene Zeiten.

Wenn daher die Hermenaufschrift echt, so dürften die in dem Bildnis selbst liegenden physiognomischen, kostümlichen oder stilis-

[1] Die Urteile über den Ausdruck des Bildnisses lauten übrigens verschieden. Auf Brunn z. B. übte dasselbe, wie er sagt, bei einem stillen Versenken in wiederholte Betrachtung eine immer steigende Anziehungskraft aus. „Der Künstler fasst seine Aufgabe durchaus von der geistigen Seite, und diese Auffassung macht sich um so mehr geltend, je weniger sie formell und nach aussen hervortritt. Das ganze geistige Wesen erscheint in das Innere zurückgedrängt und wie verschlossen in den einfachsten Formen“. Brunn Eine kunstgeschichtliche Studie, in den Münchener Sitzungsberichten 1892. p. 670.

[2] Ob das der Akroterienfigur von Delos, auf welches (von Arndt) ausserdem verwiesen wird, zutreffender ist, kann ich aus Mangel einer Abbildung nicht beurteilen.

tischen Schwierigkeiten nicht zur Verwerfung des Namens hinreichen. Wem es dennoch der Fall zu sein scheint, der wird annehmen müssen, dass die falsche Bezeichnung schon im Altertum aus Versehen darauf gesetzt wurde.

Eine wahrscheinlich moderne Kopie befindet sich nach Hübner in der Samml. Despuig auf Majorka (Bildw. von Madrid No. 716).

Antike Wiederholungen sind mir keine bekannt. Der auf Aspasia bezogene Kopf in Mantua No. 313, Dütschke IV. 735 (abgeb. Labus II. 28. 1), trägt zwar Schleier und gewelltes Haar, stellt aber eine andere Person dar.

In der Voraussetzung, dass die Aufschrift der vaticanischen Herme modern, glaubte ich früher vermutungsweise einen Berliner Kopf No. 605 (abgeb. Arch. Ztg. 1877, Taf. 8 p. 56ff) und dessen Wiederholung im Louvre, Descr. No. 393 (abgeb. Bouillon III. bustes pl. 3), zu denen sich unterdessen noch eine Anzahl weiterer Repliken gefunden haben, als Darstellung einer berühmten Frau aus der Mitte des 5. Jahrhunderts, auf Aspasia deuten zu dürfen. Aber es ist mit Recht bemerkt worden, dass das Original etwas höher hinauf zu datieren, in eine Zeit, welche die Benennung nicht mehr zulässig erscheinen lässt.

In dieser Beziehung würde ein verschleierter Frauenkopf des Thermenmuseums in Rom, Guida p. 17 No. 16, den man der Aspasia zuwies, besser stimmen. Nur ist er nicht wie jener durch Repliken als berühmte Person erwiesen,[1] in welchem Falle der Stil natürlich ein ungenügendes Beweismittel.

Dass übrigens der Schleier ein passendes Charakteristikum für Aspasia sei, halte ich, wie gesagt, nicht mehr aufrecht. Man könnte eher geneigt sein, ihr Bildnis unter jenen halbaphrodisischen Porträts mit den zierlichen Kopfbinden zu suchen, die man sich gewöhnt hat als Sappho zu bezeichnen, und von denen einige, z. B. die „Oxford bust“ (oben p. 71), ihrem Stile nach wirklich auf das 5. Jahrhundert zurückgehen. Aber einstweilen ist die vaticanische Herme noch nicht vollständig aus dem Felde geschlagen.

[1] Helbig Führer II². 1029 bezeichnet ihn fälschlich als Wiederholung des vorigen Typus.

Phidias

Abgesehen von einer kopflosen Herme im Vatican, mit der Aufschrift ΦΘΙΔΙΑC (sic), welche 1774 unterhalb Tivoli gefunden wurde, jetzt im Musensaal des Vaticans No. 526[1], hat der grosse athenische Künstler einstweilen seinen Platz in der Ikonographie bloss wegen seines angeblichen Selbstbildnisses auf dem Schild der Parthenos. Nach einer dem späteren Altertum geläufigen Überlieferung[2] hatte er sich und seinen Freund Perikles im Amazonenkampf darauf dargestellt, sich selbst in der Gestalt eines kahlköpfigen Greises, der mit beiden Händen einen Stein in die Höhe hebt, um ihn auf die Gegner zu schleudern.[3] Gerade eine solche Gestalt, nackt, mit flatternder Chlamys, findet sich sowohl auf dem Schild der Lenormant'schen Statuette in Athen, als auf dem Strangford'schen Fragment im brit. Museum [Abb. 22][4], welche beide mit zweifelloser Sicherheit auf die Parthenos bezogen werden. Nur ist auf dem Strangford'schen Schilde an die Stelle des Steines das beliebtere Motiv der Streitaxt getreten.[5] Auf diesem letzteren Denkmal, wo allein von einer porträtartigen Bildung gesprochen werden kann, hat die betreffende Figur nun wirklich einen entschiedenen Greisenkopf mit kahlem Scheitel; die Stirn ist niedrig und gewölbt, Mund und Kinn sind von einem kurzen Bart umgeben. Allein die Überlieferung von diesen Porträts, und von allem, was damit zusammenhängt, ist weit entfernt, auf unbedingte Glaubwürdigkeit Anspruch machen zu dürfen. Sie ist im Gegenteil mit so vielen Widersprüchen und offenbaren Fabeleien versetzt und hat an sich so wenig innere Wahrscheinlichkeit, dass man sich fragen muss, ob überhaupt etwas Wahres daran sei. Furtwängler leugnet es.[6] Er nimmt schon an dem Alter des angeblichen Phidias Anstoss, indem der Künstler zur Zeit, da er die Parthenos schuf, noch kein kahlköpfiger Greis gewesen sein konnte. Und was für ein Licht werfe auf das Ganze der Wider-

[1] Kaibel No. 1220; Löwy No. 548.
[2] S. die Stellen bei Michaelis Parthenon p. 268. 26. [3] Plut. Pericl. 31.
[4] Arch. Ztg. 1865. Tf. 196; Michaelis Parthenon Tf. 15; Collignon Hist. de la sculpt. gr. I. p. 540 und 545.
[5] Die Figur auf dem Fragment des Conservatorenpalastes (abgeb. Schreiber Die Athena Parth. in d. Abh. der sächsischen Akademie 1883. Tf. III. E 1–3) geht nach Furtwängler auf eine andere Gestalt des Originals zurück.
[6] Meisterw. p. 75.



Abb. 22 Amazonenkampf auf dem Strangford'schen Schild im brit. Museum

sinn, das Gesicht des Perikles durch den emporgehaltenen Arm verdecken zu lassen, wenn man ihn doch im Porträt verewigen wollte. Ich gestehe, sehr geneigt zu sein, mich seiner Meinung anzuschliessen und sowohl den Steinschleuderer als den Speerschwinger für ursprünglich mythische Figuren anzusehen, auf welche erst im Laufe der Zeit die Namen Phidias und Perikles übertragen worden wären.

Unabhängig von diesem vermeintlichen Schildporträt ist, als Darstellung eines kahlköpfigen Greises aus dem 5. Jahrhundert, die capitolinische Herme des sogenannten Aeschylos (abgeb. oben

p. 103) auf Phidias gedeutet worden, unter der Voraussetzung natürlich, dass an der Uberlieferung von seiner Kahlköpfigkeit etwas Wahres sei.[1] Aber diese Überlieferung ist so enge verbunden mit derjenigen des Schildporträts, dass dann fast notwendig auch dieses berücksichtigt und als Kriterium benutzt werden muss, was die Richtigkeit der Deutung vollständig in Frage stellt; denn der langbärtige Kopf der Herme lässt sich mit dem der Schildfigur nicht vereinigen.

Dass es überhaupt ein ikonisches Bildnis des Phidias gab, ist sehr zu bezweifeln. Künstlerporträts gehörten im Altertum zu den grössten Seltenheiten.[2] Auch auf den Münzen kommt nirgends ein solches vor.

Anaxagoras

[Münztaf. II. 2. 3]

Anaxagoras von Klazomenae (c. 500—428), der erste bedeutende Vertreter der Philosophie in Athen, der Freund des Themistokles und Perikles, wurde 432 der Gottlosigkeit angeklagt und musste in die Verbannung.

Man nimmt wohl mit gutem Grund die bärtige Philosophenfigur auf einigen autonomen und Kaisermünzen von Klazomenae für eine Darstellung des Anaxagoras, da die Stadt keinen berühmteren Mann als diesen aufzuweisen hat. Er erscheint darauf entweder auf einem Globus (?) sitzend, mit einem Pallium bekleidet, die rechte Hand demonstrierend erhoben (abgeb. Münztaf. II. 2)[3], oder stehend, halbbekleidet, den Fuss auf einen Felsblock oder Cippus aufgestellt, mit einem Globus in der Hand [abgeb. Münztaf. II. 3][4]: als Bildnis natürlich wertlos. — Ob auch die bärtige nackte Münzbüste mit der Umschrift ΑΝΑΞΑ auf den Philosophen zu beziehen, gilt nicht für sicher (Bürchner p. 125).

[1] S. Kroker Berl. philol. Wochenschrift 1885. p. 397f. und mein dort citiertes Gymnasialprogramm.

[2] Das des Bildhauers Apollodor (Plin. 34. 81) war nicht sowohl ein Bildnis als eine Charakterdarstellung: *nec hominem ex aere fecit sed iracundiam.* — Auf das des Architekten Apollodor (s. unten) wird man sich einstweilen nicht berufen dürfen.

[3] Bürchner Z. f. Num. IX. Taf. IV. 22, vgl. p. 124.

[4] Visconti Icon. gr. I. Taf. XI. 4; Bürchner Z. f. Num. a. a. O. 23.

Den mageren Philosophenkopf der sitzenden Pariser Statue (sog. Posidonios) für Anaxagoras zu nehmen, wie es bisweilen geschieht[1], wird man schon aus Stilgründen aufgeben müssen. Er gehört in die nachalexandrinische Zeit.

Zeno von Elea

Zeno von Elea, der Schüler und Nachfolger des Dichterphilosophen Parmenides, dessen Ansichten er näher begründete, der erste Meister der Dialektik, war um den Anfang des 5. Jahrhunderts geboren. Er machte mehrfache Reisen nach Athen, zum erstenmal in seinem 40. Lebensjahr, kehrte aber immer wieder nach Elea zurück, wo er auch starb.

Es sind verschiedene Bildnisse mit dem Namen Zeno auf uns gekommen, darunter zwei im Typus übereinstimmende Neapler, deren Aufschrift nicht anzufechten: eine lebensgrosse Marmorherme aus der Sammlung Farnese [abgeb. im zweiten Teil Taf. XVIII][2] und eine kleine Bronzebüste aus der Villa der Pisonen (abgeb. Comp. e de Petra XII. 9).[3] Allein auf beiden steht kurzweg Ζήνων ohne Beisatz, womit ebensogut der Stifter der stoischen Schule, der um 300 blühte, als der eleatische Philosoph des 5. Jahrhunderts gemeint sein kann[4]; vielleicht sogar auch noch der Epikureer Zeno aus Cicero's Zeit.

Visconti bezog sie auf den Eleaten, nicht sowohl aus positiven Gründen, als weil er für den Stoiker bereits ein anderes Bildnis, die Herme mit dem schiefen Hals im Musensaal des Vaticans No. 500 [s. zweiter Teil Abb. 11][5] glaubte gefunden zu haben. Indes ist diese letztere Deutung so fragwürdig motiviert, dass sie kaum als Hindernis angesehen werden kann. An und für sich stimmen die Neapler Köpfe besser zu dem Stoiker, der uns als hässlicher, moroser Greis geschildert wird, als zu dem Eleaten, der, wenigstens in seinen Mannesjahren, von

[1] Z. B. in der Villa Medici zu Rom.
[2] Arndt-Bruckm. 235, 236; Visc. Icon. gr. I. Tf. 17. [3] Br. d'Erc. I. 15. 16.
[4] Faber zu No. 151 und ihm folgend Bellori Imag. philos. 41 nehmen beide für die gleiche Person, oder halten wenigstens den Eleaten für den *auctor Stoicae sectae*.
[5] Pio Clem. VI. 32; Icon. gr. I. Tf. 23.

grosser Schönheit und einnehmendem Äusseren gewesen sein soll.[1] Und da auch die mit der herculanischen Bronze zusammen gefundenen Bildnisse (des Epikur, Hermarch, Demosthenes) auf einen Zeno hinweisen, für den sich die Römer am Ende der Republik in höherem Grad interessierten, was bei dem Eleaten kaum der Fall war, so wird man wohl die Beziehung auf letzteren preisgeben müssen.

Alle sonst noch bei Bildnissen vorkommenden Zenoaufschriften sind modern.

So die an der (Plato-) Herme im Musensaal des Vaticans No. 519 [abgeb. im zweiten Teil Taf. V: **ΖΗΝΩΝ**], von Visconti im Pio Clementino VI. p. 165 noch für echt genommen, in der Iconographie gr. I. p. 207 so viel als preisgegeben. Die Herme stammt von einem Kunsthändler in Neapel.[2]

Die an der Rückseite einer Philosophenbüste in Turin, Dütschke IV. 159: **ZENON**.

Die an einer Philosophenherme in Madrid, Hübn. No. 156, **ΖΗΝШΝ** (Kaibel 192). Das Bildnis zeigt ein breites Gesicht mit edlem Profil, gelocktem Haar und Bart. Viertes Jahrhundert.

Die Aufschrift **ΖΗΝШΝ ΚΙΤΓΕΥΣ** an einer Herme ebenda, Hübner No. 157 (Kaibel 193), welche entfernte Ähnlichkeit mit der Platoherme im Musensaal hat und möglicherweise deswegen so beschrieben wurde.

Die an einer Büste in Stockholm (Journal of hell. stud. IX 1888 p. 37).

Nicht mehr controllierbar ist die schon zu Fabers Zeit verschollene Inschriftherme des Ursinus aus der Villa Hadrians [abgeb. Urs. Imag. 65].[3] Es kann der Abbildung, den Buchstabenformen (**ΖΗΝШΝ**) und dem Fundort nach nicht wohl die des Musensaals sein.[4]

Der Eleate Zeno fehlt also in unserem Denkmälervorrat. Warum sollte er auch ein besseres Schicksal gehabt haben, als sein Lehrer und Meister Parmenides, und als sozusagen alle älteren Philosophen?

[1] Plat. Parmenid. 127. B; Apul. De magia 4.
[2] Kaibel No. 1158, wo aber fälschlich von einem Hermenfragment gesprochen wird.
[3] Bellori Imag. phil. 41; Penna Viaggio pittor. della Villa Adriana III. 42.
[4] Vgl. Visc. Pio Clem. VI. p. 167 und Icon. gr. I. p. 206. Anm. 2; Kaibel No. 1157.

Archidamos II.

[Tafel XII]

Eine herculanische Marmorherme in Neapel, Gerh. No. 362, Inv. 6156 [abgeb. Taf. XII][1], die nach ihrem Bruststück (Panzer mit Wehrgehenk) als Krieger-Bildnis zu fassen, trägt unter der rechten Schulterklappe in kleinen nur etwa $1^1/_2$ cm hohen Buchstaben den aufgemalten, halbverwischten Namen des Dargestellten. Zu Winckelmanns Zeit las man die fünf ersten Buchstaben **APXIM** und deutete die Herme auf Archimedes[2], unter welchem Namen sie dann ohne viel Widerspruch weitergieng. Erst neuerdings hat Wolters[3] das Unrichtige der Lesung nachgewiesen und an ihre Stelle **APXIΔA . . C** gesetzt.[4] Er macht darauf aufmerksam, dass die beiden Hälften des angeblichen **M** unnatürlich weit voneinander stehen und höchst wahrscheinlich zwei verschiedenen Buchstaben angehören, einem **Δ**, bei dem der untere, und einem **A**, bei dem der mittlere Strich erloschen ist; ferner dass ausser den ersten Buchstaben auch noch der letzte erhalten, ein halbrundes **C**, und zwar in einer solchen Distanz, dass nur noch zwei Buchstaben, nicht drei, wie bei Archimedes, davor Platz haben. So werde man notwendig zu dem in der Dynastie der spartanischen Prokliden üblichen Namen Archidamos geführt. In der That stimmt die Panzerbüste, die nie vom Kopf getrennt war, besser zu einem König oder Heerführer als zu einem Mathematiker und scheint auch das lange Haar recht gut einer lakedämonischen Sitte zu entsprechen.[5]

Von den vier verschiedenen Trägern des Namens Archidamos können nun, wie Wolters richtig bemerkt, der erste (zur Zeit des zweiten messenischen Krieges ca. 650) und der historisch ganz unbedeutende vierte (der Gegner des Demetrios Poliorketes ca. 300) nicht in Frage kommen. Die beiden andern waren Archidamos II. (468 – 427), der Sparta beim Helotenaufstand rettete und am Anfang des peleponnesischen Krieges Attika verwüstete, und Archidamos III. (361 – 338), der Sohn des Agesilaos, der sich an den Kämpfen gegen

[1] Mus. borb. VI. 26. 2; Comp. e de Petra La Villa Ercol. tav. XXI. 5; Wolters Röm. Mitth. III. 1888. Tf. 4.

[2] Winckelmann Sendschr. von den hercul. Entd. p. 35; D'Hancarville Recherches sur l'orig. des arts etc. II. p. 15. Vgl. Visconti Icon. gr. I. p. 287.

[3] In den Röm. Mitth. a. a. O. p. 113ff.

[4] Vgl. das Facsimile bei Wolters p. 115.

[5] Vgl. C. F. Hermann Privatalterthümer, ed. Blümner p. 206.

Epaminondas beteiligte und in Unteritalien seinen Tod fand. Zwischen diesen, meint Wolters, entscheide der Stil für den letzteren. Denn Archidamos II. sei ein älterer Zeitgenosse des Perikles, dessen Bildnis gegenüber unsere Herme entschieden jünger erscheine. Furtwängler[1] erklärt sich umgekehrt für Archidamos II., weil die Stilisierung des Haares der älteren Zeit entspreche und ganz gleich bei den Porträts des Euripides vorkomme. Ich muss mich dem letzteren anschliessen, namentlich auch aus dem weiteren Grunde, weil dieser König der berühmtere oder eigentlich der einzig berühmte seines Namens. Auf ihn glaubt Furtwängler mit Recht die Statue beziehen zu dürfen, welche mit der des Philipp von Makedonien zusammen neben der praxitelischen Phryne in Delphi stand.[2] Wie der andere zu seinen zwei Statuen in Olympia[3], resp. zu dem sie voraussetzenden Ansehen gekommen ist, bleibt für uns ein Rätsel.

Ob übrigens trotz der scheinbar zwingenden Argumentation Wolters' in Beziehung auf den Namen doch vielleicht noch ein Vorbehalt zu machen ist, lasse ich dahingestellt. An der Echtheit der Aufschrift selber, d. h. an ihrem antiken Ursprung, kann nicht gezweifelt werden, denn sie war gleich bei der Auffindung vorhanden.[4] Es müsste also schon im Altertum ein Irrtum stattgefunden haben, was allerdings bei einer aufgemalten (erst nachträglich hinzugefügten) Inschrift nicht unmöglich. Gegenwärtig ist sie im denkbar schlechtesten Zustande: der Anfangsbuchstabe ausgelöscht, sicher lesbar nur noch ΡΧΙ, und auch von dem Χ die untere Hälfte verschwunden; dann zwei sehr fragliche Λ und die Spur einer Hasta, die bei der Lesung Archidamos auf das Μ bezogen werden muss, aber nicht ganz an der passenden Stelle zu sitzen scheint; und endlich das C. Darauf ist das Bildnis eines Mannes begründet, das, wenn es nicht auf die Nachwelt gekommen wäre, niemand gross vermissen würde. Es giebt ja genug Beispiele in der Ikonographie für den grellen Widerspruch, in dem häufig unser Denkmälervorrat zu dem Grad der Berühmtheit und einstigen Beliebtheit der historischen Persönlichkeiten steht. Aber es scheint mir in ganz besonderem Masse auffällig, dass von Bildern der spartanischen Könige, die überhaupt wenig vervielfältigt wurden, nicht etwa das des Agesilaos oder des Lysander, des Agis III. oder des Kleomenes III., sondern einzig das des Archidamos, mag es nun

[1] Meisterw. p. 550. Anm. 1.
[2] Athen. XIII. p. 591. B. = Overb. Schriftqu. 1270.
[3] Paus. VI. 4. 9 und VI. 15. 7.
[4] Vgl. Comp. e de Petra la Villa Erc. p. 250.

der zweite oder der dritte sein, erhalten sein soll, gerettet durch die Verehrung eines herculanischen Epikureers. Auch die schmale Tänie als Abzeichen der lakedämonischen Königswürde — denn anders kann sie doch nicht erklärt werden — entbehrt aller Analogieen.

Sophokles[1]

[Taf. XIII—XVI]

Sophokles (496—406) soll als sechzehnjähriger Jüngling erkoren worden sein, den Reigen beim salaminischen Siegesfest zu führen[2], was allgemein als ein seiner Körperschönheit gezollter Tribut angesehen wird. Und diese Schönheit scheint ihm sein Leben lang eigen geblieben zu sein; noch die Grabschrift[3] giebt ihm ein σχῆμα σεμνότατον. Er starb kurz vor dem Ausgang des peleponnesischen Krieges, einundneunzig Jahre alt.

L. Münter[4] wollte den Schädel des Dichters in Dekelea wieder aufgefunden haben, eine Annahme, der anfangs auch Virchow beipflichtete, die aber jetzt mit Recht allgemein verworfen wird, schon deswegen, weil das Grab des Sophokles aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Dekelea, sondern in seinem Geburtsort Kolonos bei Athen zu suchen ist.[5] Doch wird auch das kürzlich beim Kolonoshügel entdeckte Grab[6] kaum auf grössere Authenticität Anspruch erheben dürfen.

Von den litterarisch überlieferten Bildnissen sind namentlich zwei hervorzuheben: Die Statue, die ihm sein Sohn Jophon gleich nach seinem Tode setzte[7], und die Erzstatue im Theater zu Athen, welche um mindestens ein halbes Jahrhundert später der Redner Lykurg beantragte, zugleich mit zwei andern für Aeschylos und Euripides[8], wahrscheinlich dieselbe, die noch Pausanias sah.[9] —

[1] Litteratur: Welcker Annal. d. Inst. 1846. p. 129ff. = A. D. I. p. 455ff.; Wieseler Gött. gel. Anz. 1848. p. 1220ff; Benndorf und Schöne Die Bildw. des lateran. Museums No. 237; Jahrb. d. Inst. V. p. 160; XI. p. 170ff.

[2] Vita Soph.; Athen. I. p. 20.

[3] In der Vita Soph.

[4] Das Grab des Sophokles 1893.

[5] Vgl. Wolters in den Athen. Mittheil. 1895. XX. p. 508f.

[6] Berl. philol. Wochenschr. 1900. p. 703.

[7] Vita 6.

[8] Ps.-Plut. Vita X. orat. p. 841. F.

[9] Paus. I. 21. 1.



Abb. 23 Marmormedaillon des Ursinus

Sonst werden bloss malerische Darstellungen erwähnt[1], darunter eine von Polygnot in der Poikile zu Athen: Sophokles die Kithara spielend mit Bezug auf sein Kitharspiel in der Rolle des Thamyris.[2]

Äusserlich beglaubigte Darstellungen

Bis zum Jahre 1778 kannte man nur

a. das kleine Marmormedaillon des Fulv. Ursinus mit der imago clipeata und der Namensaufschrift des Sophokles, das in zwei verschiedenen Abbildungen vorlag: in der des Ursinus (Imag. 25), welche Bellori[3] wiedergiebt, und in der des Gallaeus bei Faber (Imag. 136), mit welcher im Allgemeinen die viscontische[4] überein-

[1] Philostrat. d. j. Imag. 13.
[2] Vita Soph. 4.
[3] Bell. Imag. poet. 64.
[4] Visc. Icon. gr. I. Tf. IV. 3.

stimmt.[1] Bei Ursinus hat Sophokles, wie hier fast alle Köpfe, gelocktes Haar, und ein Arm scheint noch unter dem verhüllenden Mantel angedeutet. In der offenbar besseren Abbildung des Gallaeus [bei uns Abb. 23] ist das Haar schlicht und von einer Tänie umwunden und hängt der Schnurrbart tief zu beiden Seiten des Mundes herab; der Gewandbausch unter der Brust scheint keine Hand zu verhüllen. Das Medaillon wurde nach Faber zusammen mit einem ähnlichen des Menander in einem Dichtergrab vor der Porta Aurelia (S. Pancrazio) zu Rom gefunden, ist aber jetzt gleich diesem verschollen. Bellori und Gronov bezeichnen sie als die beiden Seiten eines und desselben clipeus, was offenbar nur auf falscher Deutung des Faber'schen Textes beruht.[2] Sie selbst urteilen nicht nach Autopsie. Visconti will die Medaillons noch in der Farnesina zu Rom gesehen und neu haben zeichnen lassen, und verbürgt sich für die Genauigkeit ihrer Aufnahme.[3] Aber wir werden unten sehen, dass starke Gründe vorhanden sind, dieser Behauptung zu misstrauen, und dass wir es bei seiner Abbildung höchst wahrscheinlich nur mit einer irreführenden Umzeichnung des Galle'schen Stiches bei Faber zu thun haben.[4]

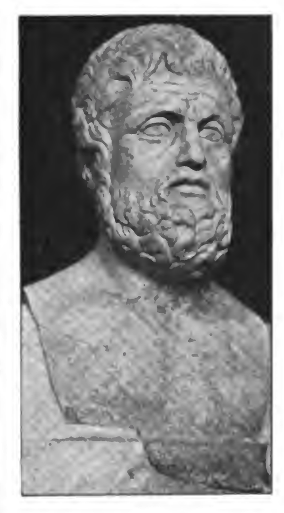


Abb. 24 Inschriftbüstchen des Sophokles im Vatican (zu S. 126)

[1] Gronov (Thes. ant. gr. II. 62) giebt beide zugleich, jene auf der Tafel, diese unter dem Text.

[2] *Huic orbi oppositus erat alter ille etc.* (Faber zu No. 136); *cui altera similis tabella orbiculata Sophoclis imaginem exhibet* (Ders. zu No. 90). — Eher könnte man sie für die Mittelstücke zweier Langseiten eines Sarkophags nehmen. Doch sind diese gewöhnlich aus einem Stück mit dem Marmorgrund gearbeitet.

[3] Icon. gr. I. p. 97 und p. 108 Anm. 1.

[4] Die ausserdem bei Faber (zu No. 90 und 136) erwähnte lebensgrosse Doppelherme des Sophokles und Menander im Besitz des Fulv. Ursinus (wahrscheinlich



Abb. 25 Doppelherme des Euripides und Sophokles in Bonn

b. 1778 wurde sodann im Garten der Mendicanti beim Friedenstempel in Rom die kleine Inschriftbüste gefunden, die jetzt im Musensaal des Vaticans No. 492 aufgestellt ist [Abb. 24, p. 125].[1] Die Inschrift steht auf einem besonders profilierten, die ganze Breite des Bruststücks einnehmenden Täfelchen, von dem die rechte Ecke abgebrochen, sodass nur die 5 letzten Buchstaben des Namens erhalten (. . . ΟΚΛΗϹ).[2] Doch scheint ein Zweifel über die Ergänzung nicht statthaft, da der weggebrochene Teil gerade nur Raum für 3 Buchstaben bietet, und von allen so zu ergänzenden Namen Sophokles der einzig passende ist. Ebensowenig kann das Altertum der Inschrift in Frage gestellt werden, da die Büste schon bei der Ausgrabung damit versehen war. Wenn ein Irrtum vorläge, müsste er in römischer Zeit begangen worden sein.

c. In den letzten Jahren ist aber noch eine zweite Inschriftherme zu Ehren gezogen worden, die lange fast unbeachtet in den vaticanischen Gärten stand [abgeb. Taf. XIII

identisch mit den bei letzterem p. 25 und 33 getrennt abgebildeten Köpfen) ist, wie Studniczka wohl richtig vermutet, die jetzt in Neapel befindliche, Inv. 6236 (sog. Aristophanes und Terenz; abgeb. Arndt-Bruckmann Portr. No. 125 – 127), welche ja in der That auseinander gesägt war und deren antike Teile mit den Abbildungen bei Ursinus stimmen. Irgend welche äussere Beglaubigung für die Bezeichnung scheint nicht vorhanden zu sein.

[1] Pio Clem. VI. 27; Icon. gr. I. Tf. 4. 1, 2; Pistolesi V. 82. 1; Jahrb. d. Inst. XI. p. 171.

[2] Kaibel No. 1211 giebt auch noch das Φ, das jetzt nicht mehr vorhanden.

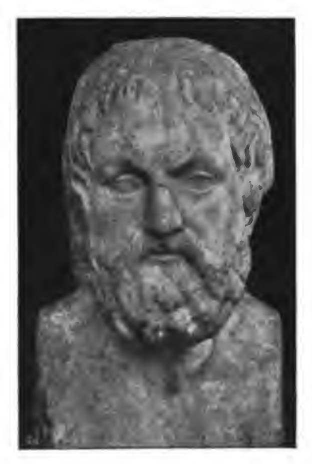


Abb. 26 Sophokles der Bonner Doppelherme

und Abb. 27].[1] Sie ist im Typus von der vorigen verschieden, leider total verwaschen und arg verstümmelt, die Nase und ein grosses Stück der linken Seite (Wange und Bart) abgeschlagen. Auf dem unteren, senkrecht abgemeisselten Rand der Herme, die nie vom Kopf getrennt war, die vollständig erhaltene und an sich unverdächtige Aufschrift **ΣΟΦΟΚΛΗΣ**.

Die Büste des Marmormedaillons (a) ist vollständig bekleidet, die des Musensaals (b) nackt, an der Herme der vaticanischen Gärten (c) läuft ein Gewand über den Rücken und an der linken Seite herab.[2]

Als mit in Betracht zu ziehende Quellen müssen ferner die mit Euripides gruppierten Köpfe zweier Doppelhermen hierhergezogen werden:

d. Die kürzlich für Dresden erworbene Doppelherme, früher im Vicolo del divino amore zu Rom (Matz-Duhn Ant. Bildw. No. 1750)[3] und

e. die 1845 bei Porta S. Lorenzo in Rom gefundene in Bonn [Abb. 25, 26].[4] Beide von kleinem Massstab.

Der eine Kopf ist bei der Dresdener sicher, bei der Bonner ziemlich sicher Euripides. Der andere, durch die Tänie ausgezeichnete, hat wenigstens so viel Ähnlichkeit mit dem Sophokles des Medaillons (a), dass es höchst sonderbar erscheinen müsste, einen derartigen Kopf mit Euripides verbunden zu sehen, der doch nicht Sophokles darstellte.

[1] Jahrb. d. Inst. XI. p. 174.

[2] Die Aufschriften Sophokles an einer Herme in Aranjuez (Hübner No. 175) und an der sitzenden Statuette der Candelabergallerie des Vaticans No. 135 sind modern, an letzterer ausserdem auch der Kopf.

[3] Vgl. Jahrbuch d. Inst. 1894. Anz. p. 27.

[4] Annal. 1846. E. 1; Kekulé Kunstmus. II. 2; Arndt-Bruckmann No. 123.

f. Unabhängig von den plastischen Typen und wie es scheint willkürlich erfunden ist die mit Namensbeischrift versehene Büste auf dem Mosaik der Weisen in Köln, Düntzer Kat. No. 30 (abgeb. Mon. d. Inst. IV. 28)[1]: Sophokles mit kahler Stirn und aufwärts gerichtetem Blick, die linke Schulter und Brust mit einem Mantel bedeckt. Von roher Arbeit.

Da von diesen sechs Bildnissen der clipeus (a) verschollen und a priori nicht gesagt werden kann, welche von den zwei überlieferten Abbildungen desselben die richtige, da ferner die Doppelhermen (d. e) nur als secundäre, d. h. eventuell bestätigende Quellen betrachtet werden können, das Mosaikbild (f) aber so zu sagen von handgreiflicher Unzuverlässigkeit ist, so bleiben als positive Ausgangspunkte bloss die zwei vaticanischen Bildnisse, die lebensgrosse Herme in den Gärten (c) und das kleine Büstchen im Musensaal (b). Und auch mit diesen beiden Denkmälern ist vorerst noch keine sichere Grundlage geschaffen, weil es trotz den gleichen Aufschriften den Anschein hat, dass sie verschiedene Personen darstellen, von denen nur eine Sophokles sein kann, oder welche wenigstens erst dann beide auf ihn bezogen werden dürfen, wenn ein genügender Grund für die Verschiedenheit angegeben werden kann. Der Schädel der Gartenherme ist flacher gerundet, die Stirn niedriger, zur Kahlheit neigend, wogegen bei der anderen das Haar in vollen Büscheln die Stirn bedeckt. Und in demselben Masse wie die Proportionen des Oberkopfes bei der Gartenherme gedrückter sind, ist der Bart bei ihr länger, sodass die Mitte der ganzen Kopfhöhe hier bei der Nasenspitze liegt, dort bei den Augen. Endlich haben wir es bei der Herme mit einem dem Greisenalter nahe stehenden, beim Büstchen mit einem Manne von noch rüstigen Lebensjahren zu thun.

Indes ist zu beachten, dass die Gartenherme in ihrem jetzigen Zustande nur eine sehr allgemeine und unbestimmte Anschauung von dem zu Grunde liegenden Bildnis giebt, und dass ihre Vergleichung mit dem nach Stil und Massstab so verschiedenen Büstchen leicht zu einem trügerischen Resultat führen kann. Es wäre daher ausserordentlich erwünscht, sowohl für die Beurteilung des Typus an sich, als für seine Vergleichung mit verwandten Darstellungen, wenn sich von jenem Bildnis noch Repliken nachweisen liessen,

[1] Dazu Welcker Annal. 1846. p. 132f. In kleinerem Massstab abg. bei Lersch Bonner Winckelmannsprogramm von 1845.

an denen der Formencharakter besser erhalten ist, oder an denen er doch besser rekonstruiert werden könnte.

Ich glaube jetzt in der That nicht länger zweifeln zu dürfen, dass wir es bei der Gartenherme des Sophokles nur mit einem durch Verstümmelung und Verwitterung entstellten Exemplar jenes in zahlreichen Kopieen erhaltenen Typus zu thun haben, der bisher bald auf Homer, bald auf Hesiod, zum Teil allerdings auch schon auf den greisen Sophokles bezogen worden ist, und als dessen beste Paradigmata die farnesische Herme in Neapel (s. No. 1) und die albanische im brit. Museum (No. 9) gelten können. Die mir bekannten Wiederholungen sind folgende:

Farnesischer Typus[1]

1. Herme des sog. Homer in Neapel, Saal der Flora, Gerh. No. 324, Inv. 6413 (abgeb. Jahrb. d. Inst. XI p. 167); aus Sammlung Farnese. Der Kopf auf einen antiken Hermenschaft aufgesetzt, leicht aufwärtsgerichtet. Von ziemlich sorgfältiger Ausführung. Die Nase neu.

2. Kopf des sog. Sophokles im Capitol, Salone No. 67. Das Profil geflickt; die Büste neu.

3. Kopf des sog. Homer im Musensaal des Vaticans No. 496 (abgeb. Jahrb. d. Inst. XI p. 175)[2], auf moderner Herme; wohl zu unterscheiden von dem Inschriftbüstchen ebenda (b). Die Augen hohl, einst mit anderem Material ausgefüllt, die Nase hässlich ergänzt. Der Mund und andere Teile des Gesichts stark überarbeitet, wobei u. A. der Schnurrbart seine Wölbung verloren. Infolge dessen macht der Kopf einen etwas verschiedenen Eindruck; aber die ursprüngliche Identität scheint doch zweifellos.

4. Kopf des sog. Pythagoras in der Gall. geografica des Vaticans (abgeb. Pistolesi VI. 95. 3). Der Bart wenig gegliedert, die Herme neu.

5. Herme des sog. Homer in V. Albani, Gall. links No. 28.

6. Herme des sog. Sophokles im Mus. Torlonia No. 161 (abgeb. Monum. Torl. 41). Freie Replik, Übergang zum lateranischen.

7. Kopf in der Sammlung Barracco zu Rom (abgeb. Coll. Barracco pl. 55 bis). Sichere, aber ungenaue und schlecht erhaltene

[1] Wir nennen ihn so im Gegensatz zum lateranischen, nicht sowohl nach der Neapler Herme, als nach dem seine Grundlage bildenden farnesischen Inschriftmedaillon (a).

[2] Pistolesi V. 84. 1. Vgl. Helbig Führer I². 268.

Replik, mit schlichtem Bart, hochgezogenen Brauen. Die Nase verstümmelt.

8. Kopf auf Hermenschaft im Garten der Villa Medici in Rom. Ziemlich verwittert, der Bart eine wenig gegliederte Masse, der Nasenrücken abgeschlagen.

9. Herme im brit. Museum No. 119 [abgeb Taf. XIV].[1] 1770 bei Albano gefunden, wohlerhalten samt der Nase, die nur an der Spitze etwas bestossen. Das Profil hat einen senkrechten Charakter, Stirn und Nase liegen in Einer Linie mit leichtem Einschnitt bei den Augen, die Nase etwas gebogen. Die Brauen nach aussen gegen die Schläfen emporgezogen, die letzteren scharf nach rückwärts abfallend, die Augen tief beschattet. Das Hermenstück neu.

10. Herme in Landsdowne House, London (Michaelis p. 469 No. 95).

11. Kopf in Ny Carlsberg zu Kopenhagen, Kat. No. 323 (abgeb. Arndt-Bruckmann Portr. 33, 34), zum Einsetzen auf eine Gewandstatue. Früher im Besitz des Grafen Tyszkiewicz in Paris. Vollkommen erhalten samt der Nase, die leicht gebogen und hängend. Römische Arbeit.

12. Kopf früher in der Bibliothèque Mazarine zu Paris auf moderner Gewandbüste.

Wahrscheinlich auch:

13. Kopf der Gewandstatue im Braccio nuovo des Vaticans No. 89 (abgeb. Clarac pl. 845. 2129).[2] Er ist aufgesetzt und nicht zugehörig. Trotz der glatten Stirn und dem noch vollen Haar wohl die gleiche Person.

14. Kolossalkopf in Madrid, Hübner No. 178 (Phot. Arndt), mit flach anliegendem Nackenhaar. Keineswegs an den sog. Aeschylos im Capitol erinnernd, wie Hübner meint.

15. 16. Dass auch die beiden mit Euripides gruppierten Köpfe der kleinen Doppelhermen in Dresden und Bonn (oben p. 127 d und e) vielmehr diesem als dem auf die Inschriftherme des Musensaals basierten (lateranischen) Typus zuzuordnen, geht aus der breiteren Schädelform, dem dünnen Stirnhaar, dem harten Ansatz der etwas herabgezogenen Brauen ziemlich deutlich hervor. Nur im Profil erinnert der Dresdener an den des lateranischen.

[1] Anc. Marb. II. 44. [2] Pistolesi IV. 23. 1.

Zweifelhaft:

17. Herme des sog. Epimenides im Capitol, Philosophen-Zimmer No. 47 (s. oben p. 35), mit stark verletzten, jetzt geschlossenen Augen. Wenn diese, wie auf Grund neuerer Untersuchung angenommen wird, erst durch Überarbeitung als geschlossen gebildet wurden, so muss man den Kopf für eine Replik des in Frage stehenden Typus ansehen, dem er jedenfalls in den Formen viel näher steht, als dem vaticanischen Epimenides [Taf. VI]. Indes liegen die Augen ihren alten Teilen nach ziemlich hoch, und es ist nicht ganz klar, wie sie früher geöffnet sein konnten. Wir stellen den Kopf daher vorerst noch zu den zweifelhaften.

18. Herme in Blundell Hall (Michaelis p. 372 No. 208), mit kahler Stirn, ziemlich dickem Haarreif. Dem Kopf im brit. Museum (9) sehr ähnlich, ob in der Person identisch, weiss ich nicht.[1]

19. Kopf in Ny Carlsberg zu Kopenhagen, Kat. von 1898 No. 324 (abgeb. Arndt-Bruckmann Portr. 3, 4), mit regelmässig gewölbten Brauen und etwas aufwärts gerichtet. Arbeit und Erhaltung mässig.

20. Kopf einer Zeusstatuette in Pal. Colonna zu Rom (Matz-Duhn I No. 12), ob noch daselbst? Nach Matz „einigermassen mit dem Sophokleskōpfchen des Pio Clementino verwandt", meinen Notizen nach vielmehr mit dem farnesischen Typus.

21. Profilkopf auf einem Mormorrelief im Capitol, Philos.-Zimmer 22 (abgeb. Bottari I. 89), mit der modernen Aufschrift **ΑΡΧΙΜΗΔ**.. unterhalb des Bartes. Nase und Teile der Stirn, sowie der Reliefgrund ergänzt. Das Nackenhaar schlicht.[2]

Wenn wir zunächst ohne Rücksicht auf die Gartenherme die charakteristischen Merkmale dieses Typus zu bestimmen suchen, so sind es eine bei verhältnismässig niedrigem Schädel nur durch den Bart etwas ins Länglichte gezogene Kopfform, ziemlich schlichtes, dünn in die Stirn fallendes, voller an den Schläfen und Wangen herabgehendes Haar, das mit einer schmalen Tänie umwunden und rings um den Nacken bis zu den Ohrmuscheln rollenartig angeordnet ist; dachförmig nach aussen emporgezogene Brauen, eine schwach ge-

[1] Auch der Kopf einer Statue in Marbury Hall (Michaelis p. 508. No. 18, abgeb. Clar. pl. 844. 2116 A) soll an unsern Typus erinnern. Doch ist das wohl nicht genug, um ihn zu den Repliken zu rechnen.

[2] Welches das Exemplar, das Gronov (Thes. II. 64) als *Zeno Stoicae sectae auctor, ex marmore antiquo apud J. Episcopium* abgebildet hat, kann ich nicht sagen.

bogene, gegen die Spitze zu stärker werdende Nase (11), ein in viele Büschel gegliederter, seitwärts an die Haare anschliessender und vorn unmittelbar bei der Unterlippe beginnender Bart, in welchen der rund profilierte Schnurrbart sich weit nach unten verläuft. Der Ausdruck der eines klar denkenden, durch Erfahrung gereiften Weisen.

Die bei den einzelnen Exemplaren vorkommenden kleinen Differenzen kann ich aus Mangel an genügenden Abbildungen nicht genauer registrieren. Ich sehe bloss, dass die rollenartige Anlage der Nackenhaare, die, weil den meisten und besten Wiederholungen (1. 3. 4. 9. 11) eigen, als ein Zug des Originals zu betrachten ist, beim Madrider Kopf (14) und beim sog. Epimenides des Capitols (17) fehlt, obgleich die übrigen Formen ziemlich bestimmt auf Identität weisen. Die Stirn des Neapler Kopfs (1) ist stärker durchfurcht als die des Kopfes in Ny Carlsberg (11); an dem im Musensaal (3) ist sie höher und steiler als am Neapler (1). Die Bartbüschel und die Art, wie der Schnurrbart in sie übergeht, sind in der Anlage meist etwas verschieden. Alles das hebt den Charakter der Wiederholung nirgends auf; es beweist nur, dass wir es wie gewöhnlich mit mehr oder weniger freien Kopieen zu thun haben.

Dass die Gartenherme (c) ein mit diesem Typus nahe verwandtes Bildnis darstellt, liegt auf der Hand: Lebensalter, Proportionen, Bart, Stirn- und Seitenhaar stimmen vollkommen überein; nur das Nackenhaar ist etwas länger und fällt lockerer herab [Abb. 27]. Auch drängt sich die Ähnlichkeit fast unmittelbarer der stark überarbeiteten und daher unzuverlässigen Replik im Musensaal des Vaticans (3) gegenüber auf[1], als den besser erhaltenen und mutmasslich treueren in Neapel (1), London (9) und Ny Carlsberg (11) gegenüber. Aber das erklärt sich wohl dadurch, dass bei der Gartenherme wie bei der des Musensaals die Formen in gleicher Weise, dort durch Verwitterung, hier durch Menschenhand verallgemeinert worden sind. Nichtsdestoweniger würde auf Grund der typischen Vergleichung die Ansicht, dass die Gartenherme identisch, nur bis zur Wahrscheinlichkeit festgestellt werden können; die wünschbare Sicherheit ergiebt sich erst durch die Herbeiziehung eines weiteren Denkmals.

Eine im obigen Verzeichnis nicht aufgeführte Wiederholung des besprochenen Typus nämlich ist oder war allem Anschein nach auch das verschollene Marmormedaillon des Sophokles bei Fulvius

[1] Vgl. die neben einander stehenden Abbildungen im Jahrb. XI. p. 174 und 175.

Ursinus (oben p. 124), wie es uns in der Abbildung bei Faber entgegentritt. Die Vergleichung des letzteren mit den eben erwähnten besseren Repliken lässt darüber kaum einen Zweifel. Man beachte namentlich den Zug der Brauen, die leicht gebogene Nase, den herabhängenden Schnurrbart. Dass nicht jedes Haarbüschel genau kopiert ist, ist bei einer Galle'schen Zeichnung begreiflich. Das findet auch bei den Marmorkopieen nur teilweise statt. Im Übrigen entscheidet nicht das Einzelne, sondern der allgemeine Eindruck, und dieser ist meines Erachtens überzeugend. Wenn man daher, so lange der in Frage stehende Typus für unbekannt galt, schwanken konnte, ob die ihren Formen nach nicht mehr sicher zu beurteilende Gartenherme des Sophokles für eine Wiederholung anzusehen sei oder nicht, so müssen jetzt, nachdem jener Typus durch das Medaillon als Bildnis des Sophokles erwiesen ist, auch die letzten Bedenken schwinden. Medaillon, Gartenherme und farnesischer Typus bilden eine zusammenhängende Kette von Repliken, welche alle auf das gleiche Original zurückgehen, und dieses Original ist zwiefach (durch die Aufschriften des Medaillons und der Gartenherme) als Sophokles beglaubigt.



Abb. 27 Gartenherme des Sophokles im Vatican (vgl. Taf. XIII)

Dieses Ergebnis bestätigt zugleich, was oben nur erst als Vermutung ausgesprochen werden konnte, dass die annähernd richtige und zuverlässige Abbildung des Medaillons nicht bei Visconti, sondern bei Gallaeus-Faber zu suchen ist. Denn wenn auch ein mit der Namensaufschrift des Sophokles versehenes Bildnis ebensogut auf den lateranischen als auf den farnesischen Typus zurückgehen konnte,

so ist es doch ganz undenkbar, dass Gallaeus, der ja völlig unbefangen arbeitete, und ausser dem Medaillon kein anderes Bildnis des Sophokles kannte, ein Exemplar des lateranischen Typus zufällig so verzeichnet hätte, dass man es später für eines des farnesischen nehmen musste.

Was die Entstehungszeit des Bildnisses betrifft, so setzt sie Helbig etwa ins 3. Jahrhundert v. Chr.[1] Aber er gründet diese Bestimmung hauptsächlich auf die Herme im Musensaal (3) und auf den weiter unten zu besprechenden Arundel'schen Bronzekopf, welche beide in dieser Frage nicht ausschlaggebend sind, jene nicht, weil sie ganz überarbeitet, und dieser nicht, weil er auf ein anderes Original zurückgeht. Bei den für den Typus massgebenden Exemplaren, wie namentlich bei dem in Ny Carlsberg (11) kann unmöglich von „verfallenem Fleisch und welker Gesichtshaut"[2], und überhaupt nicht von realistischer Behandlung gesprochen werden. Ich glaube vielmehr, dass man, gestützt auf diese letzteren, die Entstehung in voralexandrinische Zeit setzen muss. Die Züge, die von der Idealbildung abweichen, wie die stark geknickten Brauen und die Form der Nase, sind nicht Merkmale des Realismus, sondern einfach porträthaft und allem Anschein nach dem Vorbild des Lebens entnommen. Darnach würde man bis in die letzten Jahre des 5. Jahrhunderts zurückgeführt, und es könnte an die gleich nach Sophokles Tode von seinem Sohn Jophon gesetzte Statue gedacht werden. Aber besonders wahrscheinlich ist es nicht, dass ein Privatdenkmal wie das genannte, das vielleicht mehr nur einer Pflicht der Pietät genügen, als eine wahrhaft künstlerische Darstellung geben wollte, das Prototyp des später kanonisch gewordenen Bildnisses war. In der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts begannen auch bedeutendere Künstler wie Silanion sich dem litterarischen Porträt zuzuwenden, und einer von diesen wird es gewesen sein, der mit Benützung schon vorhandener Darstellungen das Bildnis des Sophokles zu einem feststehenden Typus umgestaltete.

Im Anschluss hieran muss noch kurz die Frage erörtert werden, in welchem Verhältnis zu diesem Bildnis der schöne Arundel'sche Bronzekopf im brit. Museum steht [abgeb. Taf. XV].[3] Es hat damit eine ganz eigenartige Bewandtnis. Er ist, nachdem er früher für

[1] Jahrb. d. Inst. I. 1886. p. 76.
[2] Helbig Führer I². p. 165.
[3] Anc. Marbles II. 39; Monum. d. Inst. III. 32; Jahrb. d. Inst. XI. Tf. 1; Abguss in der Ec. d. beaux-arts zu Paris.

Homer gegolten, von Ch. Lenormant[1] auf den greisen Sophokles gedeutet worden, was auch Welcker billigte.[2] Aber beide wurden hierbei ausschliesslich durch die vermeintliche Ähnlichkeit mit dem viscontischen, resp. dem demnächst zu besprechenden lateranischen Sophokles geleitet; denn der Typus der Gartenherme war damals noch unbekannt. Man begreift schwer, wie man auf dieser Basis zu der Deutung Sophokles gelangte, da doch kein einziger charakteristischer Zug genannt werden kann, der beiden gemeinsam wäre.[3] Ich kann mir die Sache nur dadurch erklären, dass Lenormant sowohl als Welcker einerseits dem hohen Greisenalter, andererseits der Tänie, mit der auch der Arundel'sche Kopf geschmückt ist, eine allzu spezifisch sophokleische Bedeutung zuschrieben, und dass Welcker sich durch Zwischenglieder wie die unbeschriebene Herme des Musensaals (3), die er ebenfalls zu den Repliken des lateranischen Typus rechnete, täuschen liess. Jetzt, nachdem noch eine andere Serie von Sophoklesbildnissen in den Gesichtskreis getreten, scheint freilich der Lenormant'schen Deutung nicht alle Berechtigung abgesprochen werden zu dürfen. Der Arundel'sche Kopf kann in der That für eine ins hohe Greisenalter umgesetzte Darstellung des Neapler (1) oder des Londoner (9) Sophokles oder des in der Galle'schen Abbildung gegebenen Medaillonbildes (a) genommen werden. Die Proportionen und Formen stimmen im Allgemeinen überein. Nur ist eben die Stirn tiefer durchfurcht, die Brauen sind zerrissener, die Wangenhaut schlaffer, überall die Merkzeichen des Alters schärfer hervorgehoben. Nicht durch den Altersunterschied motiviert erscheint bloss der schlichtere, kürzere Bart und das in gekrümmte Büschel aufgelöste Nackenhaar, Abweichungen, die vielleicht mit der Bronzetechnik zusammenhängen. Der Stil ist allerdings ganz verschieden und weist auf eine spätere Entstehung. Es ist ein Meisterwerk jener im hellenistischen Zeitalter aufkommenden realistischen Richtung, zu deren bekanntesten Beispielen der sog. Senecakopf gehört. Wenn daher die Verwandtschaft mit unserem Typus wirklich auf Personengleichheit gedeutet werden darf, was ich nicht für unmöglich halte, so hätten wir es mit einem im Geschmack des Hellenismus um-

[1] In den Annal. 1841. p. 309ff.

[2] A. D. I. p. 480f., ohne später wieder schwankend zu werden, wie ich (im Jahrb. XI. p. 172) irrtümlich aus einer nachträglichen Bemerkung Welckers (A. D. V. 97) schloss.

[3] Vgl. Jahrb. XI. p. 172.

stilisierten Bildnisse zu thun, wobei der Künstler zugleich der Tradition von dem hohen poesiekräftigen und deshalb für Sophokles charakteristischen Alter Rechnung tragen wollte. Wiederholungen kenne ich keine.

Wegen Verwandtschaft mit dem farnesischen Typus sind vielleicht auch noch ein paar Reliefdarstellungen auf Sophokles zu deuten. So:

Die Dichterfigur auf einem Relief im brit. Museum (abgeb. Anc. Marb. X. 34), angeblich der Schmalseite eines Sarkophags. Dieselbe sitzt auf einem Stuhl ohne Lehne, eine Rolle in der Hand; vor ihr eine Muse mit tragischer Maske. Der Profilkopf des Dichters ist unserem Typus so ähnlich, dass man kaum umhin kann, ihn in der Person damit zu identifizieren. Nur trägt er keine Tänie und dürfte auch trotz den Spuren einer Rille im Haar niemals eine solche getragen haben. Gefunden beim Ghetto in Rom, wo früher die Gärten des Pompejus waren.[1]

Die sitzende Figur mit Tänie auf einem Marmorrelief der Samml. Beugnot im Cabinet des médailles zu Paris, Chabouillet No. 3308 (abgeb. Annal. des Inst. 1841. tav. d'agg. L. Vgl. oben p. 23). Der Typus schwankt zwischen Homer und Sophokles. Für Homer scheint der Bart und der Mund zu sprechen und die Analogie der Berliner Kalksteinplatte [Abb. p. 5]; für Sophokles das Stirnhaar und der Contour des Kopfes.[2]

Lateranischer Typus

Der zweite Ausgangspunkt für die Bestimmung der Sophoklesbildnisse, der, wie schon angedeutet, zu einem vom bisherigen verschiedenen Typus hinführt, ist das kleine Inschriftbüstchen im Musensaal des Vaticans (b), das 1778 beim Friedenstempel gefunden wurde; auch dieses an sich von geringem Kunstwert, aber glücklicherweise vielfach in besseren Wiederholungen vorhanden, nach deren vorzüglichster der Typus gewöhnlich der lateranische genannt wird. Wir glauben folgende Denkmäler als Exemplare desselben bezeichnen zu dürfen:

[1] Vgl. Welcker A. D. I. p. 482.

[2] Die sitzende Silberstatuette von Bordeaux ebenda, Chab. No. 2870, die keine Tänie trägt, hat schon Jahn (Bilderchroniken p. 57. Anm. 385) als Sophokles gestrichen.

1. Statue im Lateran, Bennd. und Sch. No. 237 [der Kopf abgeb. Taf. XVI][1], in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts zu Terracina gefunden, von Tenerani ergänzt und zwar in einzig vorzüglicher Weise, so dass trotz den vielfachen Beschädigungen überall das Ursprüngliche wiedergegeben scheint. Am Kopf sind Nase, Augenknochen, rechte Backe, Stirnhaar ergänzt; an der übrigen Figur die rechte Hand, beide Füsse, der Schriftkasten und die Plinthe.

2. Herme im Capitol, Philosophenzimmer No. 33 (abgeb. Bottari I. 38).[2] Der Kopf aufgesetzt, aber das Hermenstück der Hauptsache nach alt und zugehörig. Auf dem unteren Rand in grossen schönen Buchstaben die moderne aus dem 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts herrührende Aufschrift ΠΙΝΔΑΡΟϹ. Der ganze Hinterkopf und Anderes neu. Früher in der Sammlung Giustiniani.

3. Herme ebenda No. 34, sehr verwaschen. Nase, Herme neu.

4. Kopf in Villa Albani, Kaffeehaus No. 731 (Phot. beim arch. Inst. in Rom), mit besonders scharf gezogenen horizontal laufenden Brauen, auf moderner Herme mit der Aufschrift Solon, zu welch letzterer ohne Zweifel die fälschlich ebenso bezeichnete Florentiner Replik (5) Anlass gegeben. Nase neu.

5. Marmorkopf in den Uffizien zu Florenz, Inschriftensaal No. 287, Dütschke III. 363 (abgeb. Visconti Icon. gr. I. Taf. IX. a), auf nicht zugehöriger Herme mit der Aufschrift ϹΟΛΩΝ ΟΝΟΜΟΘΕΤΗϹ. Als Sophokles zuerst von E. Braun erkannt.[3]

6. Bronzekopf in Florenz, Mus. archeologico (Phot. Arndt), auf nacktem Brustausschnitt, wie es scheint, etwas abwärts gerichtet. Zusammen mit anderen Dichterporträts im Meer bei Livorno gefunden.[4]

Nicht aus eigener Anschauung sind mir bekannt:

7. Der Kopf in Ny Carlsberg zu Kopenhagen, Katalog von 1898 No. 318. Zum Aufsetzen auf eine Statue.

8. Die Büste des Marchese Fr. Canali in Rieti, *di nobile e serena fisonomia in cui il dott. Helbig, forse non a torto, ha creduto rico-*

[1] Unter den Abbildungen der ganzen Statue heben wir hervor: Mon. d. Inst. IV. Tf. 27; Garrucci Mon. del. Mus. lat. Tf. 4; Bennd. u. Sch. Bildw. d. Lat. Taf. 24; Baumeister Denkm. III p. 1685; Christ Gr. Lit. 6; Arndt-Bruckmann Gr. u. r. Porträts 113–115; Collignon Hist. d. la sculpt. gr. II. p. 349.

[2] Canini Iconogr. 28; Bellori Imag. poet. 59; Gronov Thes. II. p. 60 und ganz schlecht Righetti I. 71.

[3] Vgl. oben p. 38.

[4] Welcker A. D. I. p. 459 und V. p. 97; Amelung Führer durch Flor. p. 277.

noscere Sofocle.[1] Dass sie den lateranischen Typus wiedergiebt, schliesse ich daraus, dass nichts Anderes gesagt wird.

9. Die kleine Büste, welche anfangs der siebziger Jahre auf dem Esquilin gefunden wurde.[2]

Und wie beim farnesischen, so kommen auch hier ein paar kleine Doppelhermen hinzu:

10. Doppelherme des Sophokles und Euripides im Pal. Torlonia zu Rom (publ. von E. Braun in den Annal. d. Inst. 1846. tav. d'agg. E. 2, vgl. p. 354), gefunden in der Nähe von Castel Gondolfo.[3] Sie steht in dem gleichen Verwandtschaftsverhältnis zu dem pioclementinischen Inschriftbüstchen wie die Köpfe der Bonner und der Dresdener Doppelhermen zum farnesischen Typus.

11. Ähnliche Doppelherme in England (abgeb. bei John S. Harford in seiner Übersetzung des Aeschylus 1831 p. 87), ungewiss, ob lateranisch oder farnesisch.[4]

12. Vielleicht ebenfalls der Rest einer Doppelherme das Sophokleskŏpfchen im Pal. Riccardi zu Florenz, Dütschke II. 127, wenn es nicht etwa von einem Relief herrührt.[5]

Der in den sicheren Repliken uns entgegentretende Typus ist ein seltenes Beispiel männlicher Schönheit in vollgereiften Lebensjahren, offenbar kein schlichtes Abbild der Natur, sondern ein unter der Hand des Künstlers idealisiertes und durchgeistigtes Bildnis. Die Kopfform ist oval mit rundlich gewölbtem Schädel, das Haar fällt

[1] Comparetti in den Rendic. dell' acad. dei Lincei, class. mor. e stor. 1897. p. 205.

[2] Bullet. comunale 1873, letztes Heft. [3] Annal. a. a. O. p. 131. Anm. 4.

[4] Vgl. Welcker A. D. I. p. 458.

[5] Die sonst noch von Welcker A. D. I. p. 456ff. erwähnten angeblichen Repliken gehören entweder dem vorigen Typus an, wie wahrscheinlich der Profilkopf im Capitol (oben No. 21), und der Kopf der Bonner Doppelherme, oder dem von Winter auf den Sophokles des Silanion bezogenen Typus (s. weiter unten), wie die Büste von Genzano im brit. Museum und die in Berlin, oder sie werden überhaupt mit Unrecht als Repliken bezeichnet wie die zwei der ehemals Worsley'schen Sammlung (von denen eine jetzt in Brocklesby Park, Michaelis p. 227. 2), die beiden in Florenz (Dütschke III. No. 321 und 322), die in Neapel (Gerh. No. 356; unten Abb. 30.)

Was es mit der Sophoklesherme, welche P. Pontius nach einer Zeichnung des Rubens gestochen (bei Rooses L'oeuvre de Rubens V. pl. 348), für eine Bewandtnis hat, kann ich nicht sagen. Sie stimmt weder mit dem lateranischen noch mit dem farnesischen Typus, und wo sie sich befindet oder befand, finde ich nirgends erwähnt. Die lateinische Aufschrift *Sophocles Sophili F. Atheniensis* rührt ohne Zweifel vom Besitzer oder vom Zeichner her.

ungelichtet in die Stirn, nicht gelockt, sondern in Büschel gegliedert, und ist von einer schmalen Tänie umwunden. Die Brauen laufen ziemlich horizontal, sanft an den Nasenrücken ansetzend, und an den Schläfen etwas abwärts gewölbt. Die Stirn ist von zwei geschwungenen Horizontalfalten durchzogen, unterhalb leicht vorgewölbt mit Einsenkung in der Mitte; der Nasenrücken (an der kleinen Inschriftherme des Vaticans zur Hälfte erhalten) gerade. Der Bart in stramme Locken gegliedert und leicht geteilt.

Dass man berechtigt ist, dieses Bildnis auf Grund des vaticanischen Büstchens für das des Sophokles zu nehmen, leidet wohl keinen Zweifel.[1] Den capitolinischen Pindar (2) hatte schon Visconti als solchen erkannt.[2] Nur das Exemplar der Uffizien (5) bildete er irrtümlich als Solon ab. Er glaubte eben so fest an die Echtheit und Zugehörigkeit der Aufschrift, dass er die für eine verschiedene Person höchst seltsame Sophoklesähnlichkeit gar nicht beachtete oder sich über sie hinwegsetzte. Auch Dütschke hätte bei dieser Herme, nachdem E. Braun vermutungsweise und Welcker mit Entschiedenheit für Sophokles eingetreten, nicht mehr bloss von entfernter Ähnlichkeit reden sollen. Mit dem Kopf der lateranischen Statue, welche Visconti noch nicht kannte, ist die vermeintliche Solonherme so gut wie der capitolinische Pindar u. s. w. identisch. Der Florentiner Bronzekopf (6) wird den Eindruck höheren Alters, den er macht, wohl hauptsächlich nur den Unbilden, die über ihn ergangen, zu verdanken haben. — Übrigens soll nicht geleugnet werden, dass gewisse Verschiedenheiten zwischen dem Büstchen und dem lateranischen Typus bestehen. Der Schädel ist bei jenem etwas höher, die Brauen sind gewölbter, die Stirnfalten stärker betont, so dass der Ausdruck der Freundlichkeit ermangelt, die Mittellocken des Bartes endlich sind breiter. Aber die Verkleinerung des Massstabes bringt ja gewöhnlich auch Modifikationen der Formen mit sich. Und die letzteren sind hier nicht der Art, dass sie die Gleichheit der Person, für welche der allgemeine Charakter und gewisse Übereinstimmungen in der Anlage von Haar und Bart entschieden sprechen, in Frage stellen könnten. Von der Sophoklesbedeutung des Inschriftbüstchens muss, wenn nicht mit Notwendig-

[1] Benndorf und Schöne scheinen dies für so selbstverständlich gehalten zu haben, dass sie bei ihrer gründlichen und einlässlichen Analyse der lateranischen Statue die Frage gar nicht berührten.

[2] Pio Clem. VI. p. 144: *Ora che si conosce per Sofocle l'immagine che sin qui era creduta di Pindaro e che s'incontra in diversi musei.*

keit, doch mit grösster Wahrscheinlichkeit auf die des lateranischen Typus geschlossen werden. Und damit ist auch, was bei einem Idealporträt nicht unwichtig, der physiognomische Charakter vollkommen im Einklang, indem kaum noch ein anderer Grieche genannt werden könnte, der so treffend in der lateranischen Statue seinen Ausdruck fände, wie der durch Körperschönheit, Harmonie der Geisteskräfte und Liebenswürdigkeit ausgezeichnete Dichter der Antigone.[1]

Wo unter den Repliken eines Bildnisses sich eine Statue befindet, an der Kopf und Rumpf ungebrochen und aus Einem Guss, darf man mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, in ihr den Urtypus zu besitzen, auf den alle erhaltenen Einzelköpfe und Hermen zurückgehen. Bei der lateranischen ist zudem die Arbeit von so anerkannter Meisterschaft, dass man die Statue nicht bloss der Erfindung, sondern auch der Ausführung nach für das Original zu nehmen geneigt sein könnte. Indes darüber gehen die Meinungen auseinander. Die Entscheidung hängt mit der weiteren Frage nach der Entstehungszeit zusammen. Die Eleganz der Erscheinung, die sich ebensowohl in den Bartlocken, wie in dem Faltenwurf des Gewandes und der ganzen Haltung ausspricht, erlaubt nicht, weit über die Mitte des 4. Jahrhunderts hinauf, die idealisierte Behandlung des Porträtcharakters nicht, weit in die zweite Hälfte desselben hinab zu gehen. Wir gelangen also etwa in die Zeit der zweiten attischen Schule, wo u. A. Leochares und die Söhne des Praxiteles Bildnisse berühmter Griechen schufen. Man glaubt jetzt, den Zeus von Otricoli und den Apoll von Belvedere dieser Schule, den letzeren speziell dem Leochares zuweisen zu dürfen. Es sind dem Gegenstand nach sehr verschiedene Werke, doch würde sich der lateranische Sophokles hier in einer dem Geschmak und der Wirkung nach recht verwandten Gesellschaft befinden. Der Bart des Dichters ist sozusagen ein bewusster Reflex von der Zeusmaske, und die vornehme Pose gleich-

[1] „Der Ausdruck der Physiognomie ist eben so heiter klar als ernst und tiefgeistig; das Seherische des Dichters, bei etwas nach oben gewandtem Blick, verbindet sich mit der verständigen Durchbildung des ausserordentlichsten Zeitalters, des reichsten und thätigsten Geistes. Es sprechen sich Talent, Verstand, Meisterschaft, Adel und innere Vollendung in sich aus; dagegen nicht entfernt eine dämonische Begeisterung und Kraft, eine hohe Originalität, nichts von dem, was dem höchsten Genius zuweilen auch äusserlich das Gepräge des Ausserordentlichen aufdrückt. So ist es möglich, im Anblick dieses zuverlässigen Bildes sich in den Geist des Dichters und das Eigentümliche seiner vollendeten Bildung zu versenken, sich ihrer gewissermassen im Anschauen der Person selbst zu vergewissern.“ Welcker A. D. I. p. 479f.

sam die Übertragung der glänzenden Erscheinung des Apollo ins Menschliche. Nun wissen wir, dass um dieselbe Zeit, zwischen 350 und 330, der Redner Lykurg die Errichtung von ehernen Statuen des Aeschylos, Sophokles und Euripides im Theater von Athen beantragte. Da liegt es denn ausserordentlich nahe, das Ergebnis der Stilbetrachtung mit dieser Notiz in Zusammenhang zu bringen und unsere Statue mit der des Lykurg zu identifizieren, allerdings nicht als das Original, sondern als eine vortreffliche Wiedergabe in Marmor, was auch ihre Verschleppung nach Terracina, resp. ihre Aufstellung daselbst — sie wurde umgestürzt in einem Privathaus gefunden — weniger rätselhaft erscheinen lässt. Im anderen Fall, d. h. wenn die lateranische Statue nicht die lykurgische, müsste ihre Entstehung wohl etwas weiter, vielleicht bis ins 3. Jahrhundert herabgerückt werden. Denn zwei gleichzeitige Neuschöpfungen des sophokleischen Bildnisses sind nicht wahrscheinlich. Die lykurgische hätte sich dann noch dem früheren Typus angeschlossen, oder möglicherweise hätte sie erst den früheren Typus völlig und definitiv (zum farnesischen) ausgestaltet.

Inwiefern aus dem Standmotiv, der Voransetzung des linken Fusses etwas für die Zeitbestimmung geschlossen werden kann, lasse ich dahingestellt. Wenn man die Statuen des Aeschines und Demosthenes, welche beide den rechten Fuss vorgestellt haben, mit der Regel des Quinctilian (XI. 3. 124) in Beziehung bringt: *prolato pede dextro stare deforme est*, so könnte man allerdings daraus entnehmen, dass es in der älteren Zeit Sitte war, beim Reden oder bei rednerischer Haltung den rechten Fuss voranzustellen, in der späteren den linken, wonach die Datierung des Sophokles möglichst herabgerückt werden müsste.[1] Allein es ist kaum glaublich, dass es bei den Griechen feste Normen für dergleichen unbedeutende Äusserlichkeiten gab, und dass man sich in der Kunst pedantisch nach ihnen richtete. Hier scheint der römische Formalismus allzuviel Absicht in zufällige Gewohnheiten gelegt zu haben. Übrigens ist Quinctilian schon mit Cicero in Widerspruch *(pedis dextri rara supplausione.* Ad Herenn. III. 27), der denn doch nicht als Vertreter der älteren Mode angesehen werden kann.[2]

[1] Vgl. Förster Skulpturen von Antiochia, im Jahrb. d. Inst. XIII. p. 184.

[2] Repliken des lateranischen Statuenmotivs sind mir nicht bekannt. Nur im Allgemeinen ähnlich und zwar im Gegensinn die Statue im Museo civico zu Verona, Dütschke IV. 610 (abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. 5), jetzt mit einem krausköpfigen Römerkopf ergänzt.

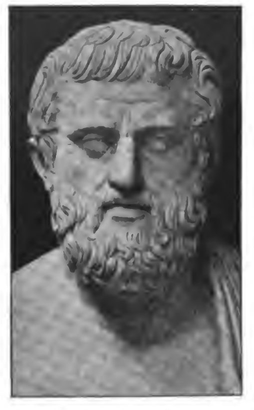


Abb. 28 Büste im brit. Museum

Angeblich dritter Typus

Bevor wir uns anschicken, den lateranischen Typus mit dem farnesischen zu vergleichen, und uns ihre gegenseitigen Beziehungen klar zu machen, muss noch von einem dritten Typus gesprochen werden, der in einigen Museen schon seit längerer Zeit unter dem Namen des Sophokles geht, der früher häufig mit dem lateranischen vermengt und erst allmählich genauer von ihm unterschieden worden ist. Die mir bekannten Exemplare, von denen die in London (7) und Berlin (9) wohl die prägnantesten, sind folgende:

1. Kopf im Capitol, Philosophenzimmer No. 94 (als unbekannt abgeb. Bottari I. 47), in nicht besonders gutem Zustand, auf modernem Bruststück.

2. Herme in Villa Albani, Porticus No. 75. Gering.

3. Kopf im Museo delle Terme, bei den Tiberarbeiten am Palatin gefunden (Guida v. 1896 p. 27 No. 24).[1]

4. Herme in Neapel, Gruppe der Griechenb., Gerh. No. 58, Inv. No. 6133; auf ungebrochenem Bruststück mit Gewand auf beiden Schultern. Stirnhaar, Nasenspitze neu.

5. Kopf in Catajo (Dütschke V. 429).

6. Kopf einer Doppelherme (sog. Sophokles und Aristophanes) aus der Sammlung Campana im Louvre, Cat. somm. No. 84 (abgeb. d'Escamps pl. 46)[2], von schönem Oval. Angeblich aus der Villa Hadrians.

7. Büste im brit. Museum, Rom. Gall. 66 [Abb. 28 und 29][3], mit Gewand auf der linken Schulter, 1775 bei Genzano gefunden. Von scharfen, wie in Metall ziselierten Formen.

8. Kopf ebenda No. 59, auf nackter moderner Herme. Der Guide to the gr.-rom. sculpt. vergleicht ihn mit Epikur oder Me-

[1] Helbig Führer II². 1033.
[2] Jahrb. d. Inst. V. p. 160.
[3] Anc. Marbl. II. p. 26.

trodor, während er doch unverkennbar eine Replik des vorigen, nur flüchtiger und weniger scharf gearbeitet.

9. Kopf in Berlin, No. 296 (abgeb. Arndt-Bruckmann 31, 32)[1]; Ende der sechziger Jahre in Rom gefunden, zum Einsetzen in eine Statue bestimmt. Mit etwas abfälligem Hinterkopf.[2]

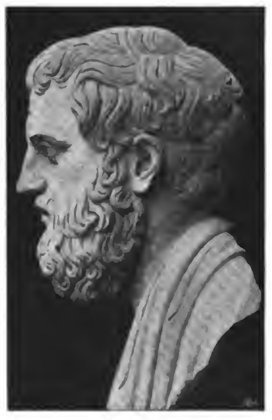


Abb. 29 Profil von Abb. 28

Für Sophokles, und zwar für die ältere, schlichte, naturwahre Grundlage des lateranischen Bildnisses, nehmen diese Köpfe wegen angeblicher physiognomischer Ähnlichkeit Wolters[3], der Verfasser des Berliner Katalogs[4], Winter[5], Arndt[6], während der Verfasser des Guide of the British Museum sich ablehnend verhält, letzterer meiner Ansicht nach mit Recht.

Man kann zugeben, dass der Typus einigermassen an Sophokles erinnert in den ovalen Proportionen des Kopfes, im Schnitt und der noch ungelichteten Fülle des Haares, in der übereinstimmenden Länge des Bartes, im horizontalen Lauf der Brauen; und ebenso, dass der Stil auf eine frühere Zeit hinweist. Aber es liegt keine Nötigung vor, beide Bildnisse auf die gleiche Person zu beziehen. Die Ähnlichkeit ist nicht grösser, als es im Leben auch bei verschiedenen Personen häufig der Fall ist. Namentlich lässt sich absolut nicht erkennen, wie der lateranische Idealtypus sich gerade aus diesem entwickelt haben soll. Im Charakter und in der Anlage des Haares an Stirn, Wirbel und Nacken, und in dem des Bartes, zumal des Schnurrbartes, ist kein einziger Zug von dem einen auf den

[1] Jahrb. d. Inst. V. p. 161.

[2] Der bärtige Porträtkopf auf einem Relief von Catania (abgeb. Arndt-Amelung, Einzelaufn. 764), den Hauser als lebhaft an diesen Typus erinnernd bezeichnet, hat damit nichts zu thun.

[3] Gipsabgüsse zu No. 1308.

[4] Zu No. 296.

[5] Im Jahrb. d. Inst. V. p. 160.

[6] Gr. und röm. Portr. zu 31

anderen übertragen worden. Und was die Entstehung betrifft, so mag dieselbe ja allerdings um ein paar Menschenalter früher fallen, etwa an den Anfang des Jahrhunderts (Jophon), in eine Zeit, wo das Bild des Dichters noch in frischem Andenken war. Aber dann kann schon deshalb nicht wohl von Sophokles die Rede sein, weil er als Greis dargestellt sein müsste, während er hier in der Blüte des kräftigsten Mannesalters erscheint, wie er etwa in den perikleischen Friedensjahren aussah. So hoch hinauf darf man den Typus schwerlich datieren, und so früh dürfte überhaupt noch kein Bildnis von ihm existiert haben.

Wir halten es daher nicht nur für eine unbewiesene und ungenügend begründete, sondern für eine ganz unwahrscheinliche Ansicht, dass in diesen Köpfen das dem Leben entnommene Bildnis des Sophokles erhalten sei.[1] Mit dem gleichen oder mit noch besserem Recht könnte man die täniengeschmückte Neapler Herme [Abb. 30], und ihre tänienlosen Repliken (Arndt-Bruckm. No. 401—410) wegen physiognomischer Verwandtschaft mit dem lateranischen für Sophokles erklären, während es doch aus anderen Gründen so viel als erwiesen, dass sie ihn nicht darstellen.[2] Aber wo käme man hin, wenn man dergleichen Ähnlichkeiten für Beweise der Identität nehmen wollte?

Sollte es sich trotz alle dem um eine abweichende Auffassung oder Entwicklungsphase des Sophoklesbildnisses handeln, um eine Auffassung, die aber wohl anders erklärt werden müsste als es bisher geschah, so käme dann namentlich das Pariser Exemplar (6), das mit einem zweiten Kopf zur Doppelherme vereinigt ist, zu grösserer ikonographischer Bedeutung. Mit Sophokles konnte nicht der erste beste sonstige Grieche zusammengestellt werden. Es musste auch wieder ein bedeutender Dichter und, wenn die Zusammenstellung einen Sinn haben sollte, fast notwendig ein Dramatiker sein. Da es nicht Euripides, so scheint Aeschylos das nächste Anrecht zu haben, oder aber als Gegensatz zu dem Tragiker der Komiker Aristophanes.[3] Unter dem letzteren Namen gieng er in der That in der Sammlung des Cavaliere Campana. Indes ist gerade bei diesen

[1] Vgl. Jahrb. d. Inst. XI. p 171 f.
[2] Weil das Florentiner Exemplar (Arndt 405, 406) zusammen mit drei Dichterköpfen gefunden wurde, von denen der eine bereits ein Sophokles (lateran. Typus).
[3] Aus der Parallele Sophokles und Moschion auf dem Silberbecher von Boscoreale (s. unten p. 148) wird man kaum etwas für den Usus bei Doppelhermen schliessen dürfen. Je nach dem besonderen Zweck waren ja alle möglichen Zusammen-

zweien Grund vorhanden, Kahlköpfigkeit anzunehmen, während der Pariser Kopf volles Stirnhaar zeigt. Eine vierte passende Person ist aber schwer zu finden, was natürlich nur dazu beiträgt, die ohnehin ganz fragliche Sophoklesbedeutung des anderen Kopfes noch prekärer zu machen.

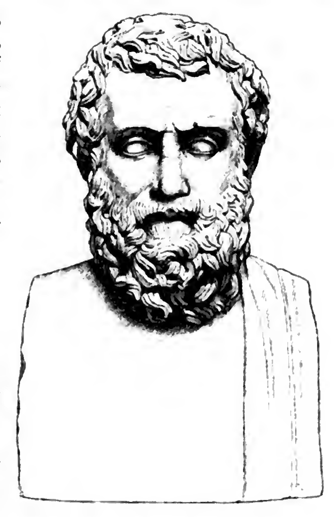


Abb. 30. Sog. Sophokles in Neapel (zu S. 144)

Gegenseitige Beziehungen

Da unserer Meinung nach der London-Berliner Typus von den Sophoklesbildnissen auszuscheiden, so bleiben als solche nur der farnesische und der lateranische, und es fragt sich, in welchen künstlerischen oder historischen Beziehungen dieselben zu einander stehen. Wir glauben, eben in dem Verhältnis eines früheren und eines späteren, eines auf die wirkliche Erscheinung zurückgehenden und eines idealisierten Typus, wie es, aber hier mit Unrecht, zwischen dem ausgeschiedenen dritten und dem lateranischen aufgestellt worden ist. Dass dieselben nicht gleichzeitig geschaffen wurden, kann als sicher gelten; dass der farnesische Typus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts zuzuschreiben, der lateranische der Mitte oder den zunächst darauf folgenden Decennien, wenigstens als höchst wahrscheinlich. Bei dieser Datierung entspricht dann auch das höhere Lebensalter, in welchem der farnesische Typus konzipiert ist, der Vorstellung, die man zur Zeit seiner Entstehung von dem erst kurz verstorbenen Dichter haben musste, während sich

stellungen denkbar. Aber im Allgemeinen wurde bei wirklichen Kunstwerken eben doch nur das speziell Verwandte oder das Gegensätzliche in dieser Weise mit einander gruppiert.

beim Prozess des Idealisierens von selbst eine grössere Jugendlichkeit ergab.[1]

Aber eine Schwierigkeit bleibt auch hier: Eine naturgemässe Entwicklung des lateranischen Typus aus dem farnesischen oder eine bestimmte Rücksichtnahme des einen auf den andern lässt sich nicht erkennen. Wir haben schon oben bei der Vergleichung der beiden Inschrifthermen, welche unsere ikonographischen Quellen bilden, bemerkt, dass dieselben schwer miteinander zu vereinigen sind. Und dieses Verhältnis ändert sich wenig, wenn wir die ihnen entsprechenden oder auf sie gebauten Typen vergleichen (z. B. Arndt-Bruckm. Portr. 33 und 114). Man hat einen älteren und einen jüngeren Mann vor sich in einem Abstand von ca. zwanzig Jahren. Aber der jüngere giebt sich nicht als der verjüngte ältere, sondern er macht den Eindruck einer anderen Person. Ich kann es mir erlassen, dies durch eine eingehende Analyse nachzuweisen. Ein Blick auf die angegebenen Arndt'schen Tafeln ist überzeugend genug. Stirn- oder Scheitelhöhe, Augen, Nase, Mund, Alles ist verschieden; nichts im lateranischen erscheint als Reminiscenz des farnesischen oder leitet zu ihm hinüber. Es bedarf des äusseren Zwanges der Beglaubigung durch die Inschriften, um uns zu vermögen, beidemal die gleiche Person zu erkennen.[2]

Der Schluss, den wir daraus zu ziehen haben, ist der, dass der lateranische Typus, wenn er also den Sophokles darstellt, nicht eine idealisierte Umgestaltung des überkommenen farnesischen, sondern wie der blinde Homer, eine selbständige Neuschöpfung ist. Ein uns unbekannter Künstler aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts scheint sich die Aufgabe gestellt zu haben, den grossen Tragiker, der im Lauf der Zeit nichts von seinem Ruhme und Ansehen eingebüsst hatte, und dessen Stücke immer noch auf der attischen Bühne ihre Triumphe feierten, einmal losgelöst von den Schlacken der Wirklich-

[1] Helbig, der auch den Arundel'schen Bronzekopf (oben p. 134 f.) zu den Repliken des farnesischen Typus rechnet, fasst die Sache, wie schon bemerkt, umgekehrt: Ein Künstler des 3. Jahrhunderts arbeitete den lateranischen Sophokles zum Greis um (Führer I. No. 261, 2. Ausg. No. 268).

[2] Allerdings deuteten E. Braun, Welcker und Andere, schon bevor man die vaticanische Gartenherme mit der Sophoklesaufschrift kannte, einige Exemplare des farnesischen Typus (3. 13) vermutungsweise auf Sophokles. Es sind aber merkwürdiger Weise grade die zweifelhaftesten und unzuverlässigsten Exemplare, solche, die durch Ergänzung oder Überarbeitung ihren ursprünglichen Charakter verloren haben, und in ihrem jetzigen Zustand eigentlich den Typus gar nicht mehr repräsentieren. Auch urteilte Welcker bereits unter der Voraussetzung, dass der Bronzekopf im brit. Museum den greisen Sophokles darstelle (Welcker A. D. I. p. 459).

keit gleichsam nach der ihm innewohnenden Idee seinen Mitbürgern oder der Nachwelt vorzuführen. Die heutige Kunsterklärung ist einmütig darin, dass er diese Aufgabe in bewundernswerter Weise gelöst habe. Gewisse begeisterte Beschreibungen könnten uns fast glauben machen, es hätte der Aufschrift der pioclementinischen Herme gar nicht bedurft, um uns die Persönlichkeit kennen zu lehren.

Im Altertum wurden fortan beide Typen nebeneinander reproduciert. Doch behielt, nach der Zahl der erhaltenen Repliken zu urteilen, der ältere bildnisähnliche Typus das Übergewicht. Die Verehrer des Dichters scheinen im Allgemeinen die Treue dem künstlerischen Eindruck vorgezogen zu haben.

Also ein doppeltes, in verschiedenen Zeiten und unabhängig voneinander entstandenes Bildnis des Sophokles, eines nach dem Leben und eines nach seinem litterarischen Charakter, wäre das Ergebnis, zu dem uns das Quellenmaterial und eine, wie wir glauben, vorurteilslose Betrachtung der Denkmäler hinführen. Die Vorurteilslosigkeit dürfen wir um so eher in Anspruch nehmen, als wir, offen gestanden, fast gegen unsern Willen zu dem Ergebnis gelangt sind. Wir haben an anderem Orte die Annahme einer Mehrzahl von Bildnistypen für eine und dieselbe Person als der Analogieen ermangelnd und innerlich unwahrscheinlich bekämpft[1] und wären geneigt, dies auch hier zu thun, wenn nicht die Thatsachen so zwingend dafür sprächen. Wäre eine solche Mehrzahl trotz alledem nicht zulässig, so dass wir zu wählen hätten zwischen dem einen oder dem andern Typus, so würden wir den Grund des Irrtums jetzt nicht mehr wie früher[2] in erster Linie beim farnesischen, sondern eher beim lateranischen suchen.

Die Nachricht von der Statue des Jophon giebt uns die Gewissheit, dass ein Bildnis mit den wahren oder annähernd dem Leben entsprechenden Zügen des Dichters existiert haben muss. In dem doppelt als Sophokles beglaubigten farnesischen Typus sind alle Requisite eines solchen vereinigt: das wahrscheinliche Lebensalter, in dem er dargestellt war, der mit den damals (in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts) entstandenen litterarischen Bildnissen übereinstimmende Zeitcharakter, die bei einem so berühmten Manne zu erwartende Anzahl von Wiederholungen, die jetzt der der Euripidesköpfe nur wenig mehr nachsteht (15 gegen 20). Ein blosses Phantasie- oder Charakterbild wie das lateranische wäre für sich

[1] Jahrb. XI. p. 163. [2] a. a. O. p. 176.

allein eine Anomalie und würde mit den acht lebensgrossen noch erhaltenen Exemplaren die Bedeutung des Mannes bei der Nachwelt auffallend schwach repräsentieren.

Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir schliesslich, dass der Name des Sophokles auch einem der Skelette auf den Silberbechern von Boscoreale im Louvre beigeschrieben ist. Seine Figur ist mit der des Moschion zusammengestellt, die Rechte auf einen langen, scepterartigen Stab gestützt. „Den Schädel dieses Sophokles", bemerkt Michaelis[1], „mit demjenigen zu vergleichen, der kürzlich für den Dichter in Anspruch genommen ward, wird man Anthropologen überlassen dürfen." Ich denke, auch die Anthropologen könnten sich der Mühe entheben, da der eine Vergleichungspunkt vollkommen apokryph und bei dem andern gewiss keine individuelle Bildung erstrebt oder auch nur möglich war.

Euripides[2]

[Taf. XVII]

Euripides (480–406) soll auf Salamis geboren sein und nicht aus vornehmem Geschlecht wie seine älteren Zeitgenossen Sophokles und Aeschylos; die Komiker nennen seine Mutter ein Hökerweib. In seiner Jugend zur Athletik neigend, wurde er bald durch Prodikos und Anaxagoras zu philosophischer Spekulation angeregt. Mit fünfundzwanzig Jahren betrat er die Laufbahn des Bühnendichters. Er lebte zurückgezogen von der Öffentlichkeit, nur durch seine Dichtungen, aber in diesen mit freimütiger Kühnheit, auf seine Zeit wirkend, eine skeptisch und rationalistisch angelegte Natur und ein Verächter des alten Götterglaubens wie Sokrates. Durch die Schmähungen seiner Gegner und Neider und durch häusliches Missgeschick verbittert, brachte er seine letzten Jahre am Hofe zu Pella in Makedonien zu und starb in Arethusa bei Amphipolis, vierundsiebzigjährig.

[1] Michaelis Der Silberschatz von Boscoreale p. 41.
[2] Litteratur: Visconti Icon. gr. I. p. 98ff.; G. Krüger Arch. Ztg. 1870. p. 2 und 1881. p. 6; Welcker A. D. I. 1849. p. 485.

Nach der Vita Euripidis war der Dichter μισογέλως und μισογύνης und im Einklang damit sein Ausdruck finster und herb.[1] Nach Alexander Aetolus bei Gellius vermochte er nicht einmal beim Wein zu scherzen.[2] Auch Suidas nennt ihn sauertöpfisch und einen Feind der Geselligkeit.[3] Er soll einen langen Bart getragen und Sommersprossen im Gesicht gehabt haben.[4]

Die Makedonier errichteten ihm ein Grabmal am Orte seines Todes, die Athener, da sie seinen Leichnam nicht erhielten, einen Kenotaph. Siebzig Jahre nach seinem Tode beantragte Lykurg für ihn wie für die beiden anderen grossen Tragiker Erzstatuen im Theater von Athen, wahrscheinlich dieselben, die noch Pausanias sah.[5] Eine andere im Zeuxippos zu Constantinopel beschreibt Christodor Ecphr. v. 32.

Wie gross sein Ansehen noch in der Spätzeit des Altertums war, beweist unter Anderem auch der Umstand, dass sein Bildnis auf Contorniatmünzen gesetzt wurde. Eine davon, freilich die einzige erhaltene, befindet sich im Cabinet des médailles zu Paris (abgeb. Cohen Méd. imper. VIII², p. 283. 70). Sie zeigt einen bärtigen Kahlkopf, der wenig mit seinem echten Bildnis gemein hat.

Die Ikonographen des 16. und 17. Jahrhunderts stellten keine grossen Anforderungen an die physiognomische Übereinstimmung der Porträts einer und derselben Person. Es galten damals zwei Typen von handgreiflicher Verschiedenheit für Euripides. Der eine war bei Ach. Statius V und Fulv. Ursinus p. 27 publiziert, ein nach rechts gewandter Kopf mit langem über der Stirn geteiltem Haar, auf der rechten Schulter der Name ΕΥΡΕΙΠΙΔΗC.[6] Der andere eine Herme des Cardinals Farnese, ebenfalls mit Namensaufschrift, in der Faberschen Ausgabe der Imagines No. 60. Und um die Verwirrung noch zu vergrössern, und den Weg zur Erkenntnis des Richtigen vollends abzusperren, hatte Ursinus ein paar Bildnisse vom Typus des farnesischen wegen einer falschen Gemmeninschrift als Hesiod abgebil-

[1] Σκυθρωπὸς καὶ σύννους καὶ αὐστηρός.

[2] Gell. XV. 20:

> Ὁ δ᾽ Ἀναξαγόρου τρόφις ἀρχαίου στρυφνὸς μὲν ἔμοιγε προσειπεῖν,
> καὶ μισογέλως καὶ τωθάζειν οὐδὲ παρ᾽ οἶνον μεμαθηκώς,
> ἀλλ᾽ ὅ τι γράψαι, τοῦτ᾽ ἂν μέλιτος καὶ Σειρήνων ἐτετεύχει.

[3] Σκυθρωπὸς δὲ ἦν τὸ ἦθος καὶ ἀμειδὴς καὶ φεύγων τὰς συνουσίας.

[4] Ἐλέγετο δὲ καὶ βαθὺν πώγωνα θρέψαι καὶ ἐπὶ τῆς ὄψεως φακοὺς ἐσχηκέναι. Vita Eur.

[5] Paus. I. 21. 1.

[6] Eine Replik des Dütschke'schen Pyrrhos in Florenz (Arch. Ztg. 1877. Taf. 9. p. 68).

det.[1] — Noch Bellori (1685) und selbst Bottari (1741), obgleich sie an der Verschiedenheit der zwei Euripidestypen Anstoss nehmen, sind nicht im Reinen darüber, wie sie sich dieselbe erklären sollen. Bellori macht die schüchterne Bemerkung, der Kopf bei Ursinus möchte ein anderer Euripides als der Dichter sein. Und Bottari meint, bei dem einen sei das Altertum des Kopfes, bei dem anderen das der Aufschrift verdächtig. Die Statius-Ursinus'sche Büste kam nach Ligorio's Angabe in den Besitz der Familie Este und blieb dann verschollen, bis sie erst neuerdings durch Dütschke in der Pinacotheca Estensis zu Modena wieder entdeckt wurde.[2] Dass es nicht Euripides, können wir heutzutage schon aus dem Typus und dem Stil schliessen. Er hat ein zu wildes barbarisches Aussehen für einen athenischen Dichter des 5. Jahrhunderts, und gehört offenbar einer späteren Zeit an.[3]

Die Grundlage für unsere Kenntnis der Euripidesbildnisse ist also die andere mit seinem Namen beschriebene Büste, jetzt in Neapel, die schönste und besterhaltene der vier dort befindlichen Wiederholungen, wahrscheinlich Gerh. No. 354[4], Inv. 6135 [abgeb. Tafel XVII.].[5] Der Kopf leicht nach rechts gewandt und abwärts blickend, über Rücken und linker Schulter ein Gewand. Nur der Nasenrücken neu. Vorn auf dem unteren Teil der Brust, ohne dass eine besondere Fläche dafür hergestellt worden wäre, und nicht besonders sorgfältig geschrieben (mit gedrücktem in die Länge gezogenem **Δ**), die Aufschrift **ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ**.

Der mehr zufällige als monumentale Charakter dieser Aufschrift könnte auch hier zu Zweifeln Anlass geben. Indes sind die Schriftzeichen an sich unverdächtig und Alles spricht dafür, dass sie,

[1] Urs. Imag. p. 23.

[2] Kaibel No. 1154; Amelung Führer durch Florenz zu No. 133. Robert hatte früher vermutet, dass die Aufschrift nur auf der ligorianischen Zeichnung, die dem Stich bei Fulv. Ursinus zu Grunde lag, existierte, und dass es sich vielmehr um die capitolinische Replik (Bottari I. 62; Arndt-Bruckmann No 307, 308) handle (s. Hermes XVII. p. 134 ff.; Archaeol. Ztg. 1882. p. 80), was jetzt nicht mehr aufrecht erhalten werden kann.

[3] Vgl. Arndt Gr. und röm. Portr. zu No. 305—308.

[4] Die Beschreibungen bei Gerhard und Panofka sind so ungenügend, und, wie es scheint, so ungenau, dass die Nummern jetzt kaum mehr identifiziert werden können. Im Ganzen werden bloss drei Hermen aufgeführt (No. 312. 336. 354) und keine mit Aufschrift. Vgl. Welcker A. D. I. p. 485.

[5] Mit verkehrten Seiten Faber Imag. 60; schlecht Visconti Icon. gr. I. Tf. V. 3; in Lichtdruck Arndt-Bruckmann Portr. No. 121, 122.

wenn auch nicht vom Verfertiger der Büste, doch schon im Altertum aufgesetzt ward. Wir treffen sie schon in der Abbildung des Gallaeus bei Faber, und vorher wäre es kaum jemand eingefallen, diesen Typus, der damals vielmehr für Hesiod galt (Urs. Imag. 23), zu einem Euripides zu fälschen, während bereits ein anderer vermeintlicher Euripides in dem ligorianischen Kopf bei Ursinus vorlag. Die Richtigkeit der farnesischen Aufschrift wird ausserdem durch ein paar Doppelhermen, namentlich durch die Dresdener (unten No. 22) bestätigt, wo dasselbe Bildnis mit einem Sophokles zusammengestellt ist; wie auch alles Übrige, Stil, physiognomischer Charakter, Zahl der Repliken im besten Einklang damit steht.[1]

Nach dieser Herme können nun folgende Denkmäler als Bildnisse des Euripides bezeichnet werden:

2. Herme in Neapel, Inv. 6160 (abgeb. Mus. borb. VI. 26. I), das Bruststück neu, mit Gewand links.

3. Herme ebenda, Inv. 6161; das Bruststück neu, mit Gewand rechts. Diese oder die vorige bei Gerhard No. 336.

4. Kopf auf modernem Hermenschaft ebenda, Saal der Flora, Inv. 6414, Gerh. No. 312 (aber nicht von Herculaneum); gering und sehr verwaschen.

5. Herme im Capitol, Philosophen-Zimmer No. 41 (abgeb. Righetti I. 39), von mässiger Arbeit, aber doch die beste der drei hier befindlichen. In vorgerücktem Alter.

6. Herme ebenda No. 42, fast kolossal. Der Kopf ungeschickt auf ein niedriges Bruststück gesetzt.

7. Herme ebenda No. 43 (abgeb. Bottari I. 44), nicht besonders alt.

8. Statue im Vatican, Br. nuovo No. 53 (abgeb. Mus. Chiar. II. 23).[2] Sie stand früher, mit einem anderen Kopf verbunden, im Pal. Giustiniani.[3] Da sie sich aber durch die Maske in der Hand als die eines tragischen Dichters dokumentiert, wurde ihr bei der Versetzung in den Vatican unter Pius VII. ein Euripideskopf aufgesetzt, ein im

[1] Nicht wohl vereinbar ist nur der Typus der Contorniatmünze im Cabinet des médailles (oben p. 149), der eher zu einem Bildnis wie das des sog. Aeschylos im Capitol als zu dem vorliegenden hinleiten würde. Allein dass die Contorniaten eine höchst mangelhafte und irreführende Quelle für Bildnisse sind, ist ja bekannt.

[2] Pistolesi IV. 17; Welcker A. D. I. Taf. 6, vgl. p. 486; Lichtdr. in den Neuen Jahrbb. für das Klass. Altertum III. 1900. Taf. 3.

[3] Gall. Giustiniani I. tab. 108; Clarac pl. 845. 2128.

Massstab nicht ganz passender, etwas zu kleiner, der noch dazu aus einem blossen Gesicht zurechtgemacht ist.

9. Herme im Vatican, Musensaal No. 521 (abgeb. in Lichtdruck bei Christ Gr. Litt. 7).[1] Auch hier ist bloss die Maske vom Scheitel bis zur Unterlippe alt; das Übrige nach der farnesischen Inschriftherme (1) ergänzt. Die vollständig erhaltene Nase ist mit dem Rücken leicht geschwellt, ihre Spitze etwas hängend.

10. Herme in Villa Albani, Gallerie links No. 80.

11. Kopf im Palazzo Barberini, Matz-Duhn, Ant. Bildw. No. 1747, quer durchgebrochen.

Kopf im Pal. Colonna, Matz-Duhn No. 1749, wahrscheinlich modern.

12. Kopf in Pal. Corsini, Matz-Duhn No. 1746 (Phot. beim Institut), nach links gewandt.[2]

13. Köpfchen im Pal. Spada, Matz-Duhn No. 1748. Sehr zerstört.

14. Kopf in Florenz, Cortile des Pal. Riccardi (Dütschke II. 149).[3]

15. Köpfchen ebenda (Dütschke II. 125), bloss der vordere Teil erhalten. Ob Reliefherme en face?

16. Herme in Mantua No. 336, Dütschke IV. 713 [abgeb. Taf. XVII].[4] Der Kopf ungebrochen, mit schlankerem Hals als der Neapler (1) und ohne Neigung, mit vollkommen erhaltener Nase. Die Augen von den Lidern halb bedeckt, die Nasenlippe zwischen dem Schnurrbart sichtbar. Das Bruststück nackt. Von sehr guter Arbeit, die Enden der Haarsträhne stark unterhöhlt, aber eben deshalb verstossen.

17. Sitzende Statuette im Louvre, Descr. No. 65, jetzt No. 343 (abgeb. Clarac p. 294).[5] Euripides thronend mit nacktem Oberleib. An der Plinthe hat sich noch die Hälfte seines Namens erhalten, und an der Rückplatte sind die Titel seiner Tragödien eingegraben. Aber Kopf und Arme neu. 1760 in Villa Albani zum Vorschein gekommen, künstlerisch ohne Belang.

18. Herme in Madrid (Hübner No. 186), schlecht erhalten und schlecht ergänzt. Der ganze Hinterkopf neu.

[1] Pio. Clem. VI. 28; Pistolesi V. 95. 1.

[2] Vgl. Welcker A. D. V. p. 97 („Dutzendware").

[3] Abguss in der Ecole des beaux-arts zu Paris.

[4] Labus I. 2; Visc. Icon. gr. I. Taf. 5. 1—2; Bouillon II. 69; Mus. Nap. II. 67; Baumeister I. p. 516; Arndt-Bruckmann No. 35. 36.

[5] Winckelmann Mon. ined. 168; Bouillon III. stat. 18. 1; Mus. Nap. II. 68. Vgl. Friederichs-Wolters 1309.

19. Herme in Berlin, No. 297 (abgeb. Arndt-Bruckm. No. 37), aus Kumae. Nase und Oberlippe schlecht ergänzt.

20. Kopf in Ny Carlsberg zu Kopenhagen, im Kat. von 1898 No. 320 (Phot. Arndt), schlecht erhalten und die Deutung keineswegs sicher. Er hat euripidesartige Stirnbüschel und langes Seitenhaar, das aber weniger als sonst in Strähne aufgelöst ist. Auch die quadratische Schädelbildung, die langgeschlitzten, nur halb geöffneten Augen u. A. weichen vom gewöhnlichen Typus ab. Indes ist der allgemeine Eindruck der Beziehung auf Euripides nicht ungünstig.

21. Herme in Pawlowsk bei Petersburg (abgeb. in den Mém. de l'Acad. de St. Petersb. XVIII. 1872 No. 24).

Dazu kommen noch eine Anzahl kleiner Doppelhermen und Reliefköpfe:

22. Doppelherme des Sophokles und Euripides in Dresden (s. Jahrbuch d. Inst. 1894. Anz. p. 27). Euripides ohne den bisweilen vorkommenden leidenden Ausdruck.

23. Ähnliche Doppelherme in Bonn [Abb. 25].[1] Der tänienlose Kopf ohne Zweifel ein schlechter Euripides, mit breiter Stirn und in Stufen geschnittenem Bart.

24. Ähnliche Doppelherme im Pal. Torlonia (abgeb. Annal. 1846. tav. d'agg. E. 2), der eine Kopf ein mutmasslicher Euripides, aber nicht mit dem gleichen Bildnistypus verbunden wie der vorige.

25. Ähnliche Doppelherme in England (abgeb. bei Harford in seiner Übersetzung des Agamemnon des Aeschylos).[2]

26. Reliefköpfe des Euripides als Embleme auf dem Boden von sogenannten megarischen Trinkschalen (hellenistische Zeit): Ein Exemplar in Bonn (abgeb. Welcker A. D. I. Taf. VII p. 490), andere bei Hrn. Rhousopulos in Athen (Abh. d. Gött. Akad. XIX p. 100) und bei Hrn. Bulle in München (abgeb. in der Zeitschr. d. Münch. Alt.-Vereins N. F. VIII 1897 p. 13), letzteres das beste von den dreien; alle in Athen gefunden und mit derselben Form hergestellt.[3] Euripides hat darauf eine gerade Nase mit leicht accentuiertem Knorpel und mit feiner etwas abwärts gerichteter Spitze.

Die Bronzebüsten des Euripides, die sich in verschiedenen Museen befinden, sind wohl sämtlich modern. So vor Allem die von

[1] Oben p. 126.

[2] Vgl. Welcker A. D. I. p. 458. Ueber die lebensgrosse aber jetzt kopflose Doppelherme mit den Namensaufschriften des Euripides und des Solon in Neapel s. oben p. 38 Anm. 3.

[3] Vgl. Dragendorff Bonner Jahrbücher Heft 96 (1895). p. 31.

Krüger in der Arch. Zeitung 1870, Taf. 26 publizierte in Braunschweig, trotz der scheinbar verschiedenen Aufschrift ohne Zweifel ein Abguss der farnesischen (No. 1). Ähnliche im Louvre zu Paris[1], in Kassel[2] und anderswo.

Die bei Bellori[3] und darnach bei Gronov[4] abgebildete Herme (mit nacktem Bruststück) des Card. Gasp. de Haro et Gusman, spanischen Gesandten bei Innocenz XI. (1676–1689) und späteren Vizekönigs von Neapel, scheint das Schicksal der anderen Gusmanschen Altertümer geteilt zu haben und bald nach ihrer Publication auf der Fahrt nach Spanien durch Schiffbruch untergegangen zu sein.[5]

Kopflos und verschollen sind:

Die Mantelstatue auf einer Basis mit der Aufschrift ΕΥΡΕΙΠΙΔΗϹ bei Fulv. Ursinus Imag. p. 27.[6]

Der Hermenschaft mit der Aufschrift ΕΥΡΕΙΠΙΔΗΣ ΜΝΕΣΑΡΧΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ebenda.[7] Nach Kaibel[8] und Michaelis[9] vielleicht die bei Boissard VI. 45 beschriebene Herme der Sammlung della Valle.[10]

Nach diesem Verzeichnis sind uns, wie man es bei der Beliebtheit des Dichters erwarten konnte, noch eine ungewöhnlich grosse Anzahl von Bildnissen des Euripides erhalten. Wir haben deren, abgesehen von den Vasenreliefs, fünfundzwanzig aufgezählt, darunter vier kleine Doppelhermen (22–25); von Statuen oder sicheren Statuenresten nur die sitzende im Louvre mit modernem Kopf (17).

Durch die farnesische Herme (1) lernen wir aber nicht nur im Allgemeinen das Bildnis des Euripides kennen, sondern, wie es scheint, die am meisten authentische Form desselben. Wir dürfen dies daraus schliessen, dass je die besseren Exemplare, die im Ganzen freilich sehr in der Minderzahl, ihr typisch am nächsten stehen. So vor Allem die vortreffliche und wohlerhaltene Herme in Mantua (16), die ebenfalls gute, wenn auch geflickte, im Palazzo Corsini zu Rom (12), und die zwei vaticanischen Bildnisse (8. 9), an denen bloss die Maske alt.

[1] Visc. Icon. gr. I. p. 100. Anm. 2.
[2] Krüger Arch. Ztg. 1881. p. 12.
[3] Bell. Imag. poet. 48.
[4] Gron. Thes. II. 63.
[5] Vgl. Winckelm. W. VI. p. 252.
[6] Kaibel No. 1155. Vgl. die ähnliche des Pindar oben p. 87.
[7] Vgl. Faber Imag. zu No. 60.
[8] Inscript. falsae No. 190.
[9] Jahrb. des Inst. VI. p. 234. No. 132.
[10] Welcker vermutete fälschlich, es werde die eine Seite der später in den Besitz des Card. Borgia zu Velletri gekommenen Doppelh. des Solon und Euripides sein.

Sie zeigen einen Mann, der noch kaum die Fünfzig überschritten, von mageren, knochigen Formen, mit runzelloser Stirn, kleinen, wenig geöffneten Augen, hoher und schmaler Nase.[1] Das Haar über der Stirn dünn, seitwärts und hinten in langen, geschlängelten Strähnen herabfallend, der Bart über dem Kinn vorquellend, unterwärts gelockt, doch nicht besonders lang; der Schnurrbart die Oberlippe bis zum unteren Rande bedeckend, nur den mittleren Teil blosslassend, und dann abwärts um die Mundwinkel geschwungen. Der Ausdruck fein und geistvoll, aber sinnend, also keineswegs pathetisch (Visconti), in der gradaus gerichteten mantuanischen Büste sogar etwas müde und schlaff, lebendiger in der leicht nach rechts gewandten farnesischen Inschriftherme.[2]

Um mathematisch genaue Repliken handelt es sich nirgends; denn auch die sonst sehr übereinstimmenden und deutlich auf das gleiche Original zurückgehenden Hermen in Neapel (1) und Mantua (16) zeigen, abgesehen von der verschiedenen Haltung, in den Strähnen des Haares und in den Büscheln des Bartes kleine Unterschiede. Aber in den meisten Fällen sind die Abweichungen wirklich sehr unbedeutend: etwa eine krausere Stirn und ein leicht geteilter Bart (Capitol 5), oder schlichter herabfallendes (Cap. 6) oder weniger ausladendes Seitenhaar (Neap. 2). Auch beim Berliner Kopf (19), wo der euripideische Charakter stärker verwischt ist, bestehen sie nur aus einer Summe von Kleinigkeiten, auf Verstümmelungen, Ergänzungen, Flüchtigkeiten der Kopisten, die keineswegs zur Annahme eines andern Originals berechtigen. Den Hermen von Mantua und Neapel gegenüber machen die Abweichungen durchweg den Eindruck von Verschlechterungen, und wenn Winter[3] von der feinsinnigen Fassung des Euripidesbildnisses spricht, so hätte er sich besser nur auf das farnesische (1), statt zugleich auch auf das Berliner Exemplar (19) berufen; denn dieses ermangelt doch durchaus jener Feinheit der Formenbildung (in Stirn, Auge, Mund)

[1] Erhalten ist dieselbe bloss an den Hermen in Mantua (16) und im Vatican (9) und beidemal verschieden, dort oberwärts einen kleinen Höcker bildend, hier nur leicht geschwellt. Daher bleibt die Form des Nasenrückens zweifelhaft. Man würde das Richtige vielleicht eher bei der Mantuaner Herme suchen, weil ein Kopist die Nase kaum von sich aus höckerig gebildet hätte. Indes spricht auch der Relieftypus (26) für eine gerade.

[2] Vgl. die einlässlichen Analysen von Welcker A. D. I. p. 494 und Wilamowitz Annal. Eurip. p. 162 (bei Krüger Arch. Zeitg. 1881. p. 7).

[3] Die griechische Porträtkunst p. 23.

und jenes charakteristischen Ausdrucks, den man an den guten Köpfen bewundert.

Das Archetyp des farnesischen wird, wie meist und wohl mit Recht angenommen wird, die Erzstatue des Lykurg gewesen sein, welche in den dreissiger Jahren des 4. Jahrhunderts im Theater von Athen errichtet wurde. Denn es ist keine schlichte Darstellung nach dem Leben, sondern ein von Künstlerhand gestaltetes Charakterbild. Und eben die Zeit des Lykurg oder, besser ausgedrückt, die Alexanders des Grossen, ist die Periode, wo die so gerichtete Porträtkunst zu blühen begann.

Ein seltener und deshalb nicht mit Stillschweigen zu übergehender Umstand ist es, dass noch vier Doppelhermen mit dem Bildnis des Euripides erhalten sind; merkwürdigerweise alle nur etwa halblebensgross (22—25). Der mit Euripides verbundene und ihm gegenüber durch eine Tänie ausgezeichnete Kopf scheint überall Sophokles zu sein, zweimal vom farnesischen (Dresden, Bonn) und zweimal vom lateranischen Typus (Torlonia, England). Keine der Hermen, soweit ich sie kenne, — von der nach England gekommenen fehlt mir die Anschauung — ist als Bildnis von besonderer Prägnanz, wie man denn z. B. bei der Bonner (23) schon genauer zusehen muss, um zu erkennen, welcher von beiden Köpfen Euripides und welcher Sophokles.[1] Für die Bestimmung des Typus sind sie daher nur von nebensächlicher Bedeutung.[2]

Physiognomisch nicht mehr mit dem sicheren Euripidestypus zu vereinigen sind folgende Bildnisse, die teils aus äusseren Gründen teils wegen vermeintlicher Ähnlichkeit seinen Namen tragen:

[1] In der englischen (25), meint Welcker, ist Euripides noch etwas ähnlicher den besten Einzelbüsten als in den beiden anderen (Bonn u. Torlonia).

[2] In der Beurteilung der Bonner Herme bei Friederichs-Wolters No. 1310 wird von dem höchst bezeichnenden Gegensatz des Euripideskopfes zu dem des Sophokles gesprochen, und werden als Hauptcharakteristica desselben der leidende, vom Zweifel angekränkelte Zug des einen, die innere Befriedigung des anderen hervorgehoben. Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass ein derartiger Gegensatz zwischen dem farnesisch-mantuanischen Euripides und dem Kopf des lateranischen Sophokles existiert. Aber grade in der Bonner Doppelherme ist derselbe ausserordentlich abgeschwächt. Das bei Friederichs über ihren Ausdruck und geistigen Charakter gegebene Urteil scheint nicht sowohl aus den plastischen Formen abgeleitet, als mit Hilfe der litterar- historischen Vorstellung von Euripides in sie hineingetragen.

Die Herme des Marchese Fr. Canali in Rieti (abgeb. in den Rendic. della R. Acad. dei Lincei, cl. stor. 1897, p. 206), auf deren Bruststück drei euripideische Trimeter senkrecht in sieben Kolonnen geschrieben sind. Es wäre ein sehr abweichendes und schlechtes Bildnis, bei dem wesentlich nur die dünnen in die Stirn hängenden Haarbüschel und etwa der Bart an ihn erinnern. Der Ausdruck ist viel düsterer und mürrischer, und die Haare fallen nicht so lang an den Seiten herab; der Nacken ist gebückt, das Alter das eines Greises. Comparetti (Rendic. a. a. O.) glaubt die Beziehung auf Euripides entschieden verwerfen zu müssen.

Die Herme in Villa Albani No. 108.[1] Ähnlicher als dem Euripides ist sie dem vaticanischen sogenannten Lykurg (oben p. 32).

Der Kopf in Madrid, Hübn. No. 187, auf nicht zugehörigem Bruststück und Büstenfuss mit griechischer Widmung. Die Stirn stark durchfurcht, besonders über der Nasenwurzel. Augen und Mund nicht entfernt euripideisch, die Seitenhaare kürzer, nur grade die Ohren bedeckend. Der Scheitel kahl, zwar grösstenteils ergänzt, doch ohne Spuren einstiger in die Stirn hängender Haarbüschel.

Der 1879 aus dem römischen Kunsthandel ins britische Museum gekommene Kopf im Phigal. Saloon (publ. von Krüger in der Arch. Zeitg. 1881. Tf. 1). Dass derselbe nicht den Euripides in jüngeren Jahren darstellt, wie Krüger, wenn auch zögernd, geneigt ist anzunehmen, geht meines Erachtens aus der unmittelbaren Vergleichung der Bildnisse mit Sicherheit hervor. Die Differenz besteht überhaupt nur zum geringsten Teil im Alter. Viel entscheidender ist der ganz andere Charakter von Augen und Mund und das kürzere, nicht herabfallende und nicht die Ohren bedeckende Seitenhaar. Die ziemlich dicke Nase fällt ausser Betracht, da sie ergänzt ist. – Repliken sollen sich nach Arndt im Pal. Riccardi zu Florenz und in Dresden befinden.

Von der Herme in der graeco-rom. Gall. ebenda No. 51 (abgeb. Illustr. London News 1876 p. 229. 10) sagt auch der Guide nichts weiter als: *bearing some resemblance to Euripides.*

Kopf in Blundell Hall, Michaelis p. 365 No. 138 (abgeb. Engrav. 76. 2).

Sitzende Statuette in Dresden (abgeb. Clarac pl. 841)[2], bei Becker und in den späteren Verzeichnissen nicht mehr erwähnt.

[1] Wahrscheinlich die zweite albanische bei Welcker A. D. I. p. 485. Anm. 3.

[2] Vgl. Welcker A. D. I. p. 487.

Cameo im Cabinet des médailles zu Paris, Chabouillet No. 18 (abgeb. Visc. Icon. gr. I pl. V. 4)[1]: Gruppe von drei Figuren, nach Visconti Melpomene von der Palästra die Entlassung des Euripides verlangend; nach Welcker Melpomene den Euripides der Ufernymphe auf Salamis zuführend. Beides ziemlich gezwungene Deutungen, die nur durch eine sehr entfernte Ähnlichkeit der männlichen Figur mit Euripides motiviert sind.

Ikonographisch irrelevant: Euripides als Skelett (mit Namensbeischrift), auf den Thyrsos gestützt, auf einem Silberbecher von Boscoreale im Louvre.

Herodot[2]

[Taf. XVIII—XIX; Münzt. II. 5, 6]

Herodot, geboren 484 zu Halikarnass, aus angesehener Familie, floh vor dem Tyrannen Lygdamis nach Samos, wo er die dreissiger Jahre seines Lebens zubrachte, bereiste später Asien, Ägypten und Europa und schloss seine Laufbahn in der von Athen gegründeten Kolonie Thurii in Unteritalien, wo er den grössten Teil seines Geschichtswerkes schrieb und wo er wahrscheinlich auch starb, ungewiss wann. Sicher hat er nur die ersten Jahre des peleponnesischen Kriegs noch erlebt.

Da Herodot schon bei Lebzeiten zu grosser Berühmtheit gelangte (Festvorlesungen in Athen, Olympia etc.), so ist es nicht unwahrscheinlich, dass den späteren Künstlern authentisches Material für sein Bildnis zur Verfügung stand. Doch haben wir keine sicheren Belege dafür. Litterarisch ist bloss die Erzstatue im Zeuxippos zu Constantinopel bei Christodor ecphr. 377 ff. überliefert. Dass aber eine andere auch in seiner Geburtsstadt Halikarnass errichtet war, geht aus der Inschrift bei Lebas-Waddington 1618 hervor.[3] Die Basis einer dritten ist auf der Burg zu Pergamon gefunden worden.[4]

[1] Welcker A. D. I. Taf. VII, vgl. p. 488.

[2] Kekulé von Stradonitz Die Bildnisse des Herodot, im Γενεθλιακόν zum Buttmannstage. 1899. p. 31 ff.

[3] Welche bestimmt, dass ein Erzbildnis des Dichters Longianus ἐν τῷ γυμνασίῳ τῶν ἐφήβων παρὰ τὸν παλαιὸν Ἡρόδοτον aufgestellt werden soll. Kekulé a. a. O. p. 42.

[4] Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen IV. p. 87; Fränkel etc. Die Inschriften von Pergamon No. 199.

Unsere ikonographischen Quellen, welche zugleich das wesentliche ikonographische Material ausmachen, sind zwei Neapler Hermen mit der Namensaufschrift, und ein paar Bronzemünzen aus der Kaiserzeit mit seinem Kopf.

1. Das eine Neapler Bildnis ist mit einem Thukydides zur Doppelherme verbunden, Gerh. No. 372, Invent. 6239 [abgeb. Taf. XVIII, en face T. XIX][1] und stammt wahrscheinlich aus einer der alten Villen bei Tivoli. — Die Geschichte der Herme lässt sich bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurück verfolgen, zu welcher Zeit sie in den Gärten Julius' III. stand. Von da gelangte sie an das Haus Cesi, gegen Ende des Jahrhunderts in den Besitz des Ursinus und später an die Farnese, welche sie, in zwei Hälften zersägt, wahrscheinlich als Wanddekoration in der Farnesina aufstellten. Als die farnesische Sammlung 1787 nach Neapel wanderte, wurden die beiden Hälften der Herme wieder vereinigt.[2] — Trotz diesen mannigfachen Veränderungen, die mit der Herme vorgiengen und trotz der fehlerhaften Schreibung des Namens (ΗΡΦΛΟΤΟϹ)[3] werden die Aufschriften allgemein für echt genommen, weil „der gute Schriftcharakter im Ganzen den Verdacht einer Fälschung nicht wohl zulässt."[4]

Der Kopf des Herodot ist verhältnismässig gut erhalten, nur die Nase ergänzt: ein ältlicher Mann mit hoher Stirn, in der drei starke, in der Mitte etwas abwärts gezogene Horizontalfalten; über der Nasenwurzel eine Querrunzel als Verbindungslinie der in scharfem Winkel ansetzenden Brauen. Doch ist der Ausdruck deswegen nicht düster, sondern nur intensiv beobachtend. Stirn- und Scheitellinie stossen in einem rechten, nur wenig abgerundeten Winkel aufeinander. Das Haar ist leicht gelockt, über den Ohren etwas ausladend, auf dem Scheitel flach aufliegend und nach links und rechts auseinandergehend; ebenso der Bart in zwei Lockenpartieen gegliedert.

Wiederholungen des Bildnisses in Einzelköpfen befinden sich:

Eine ziemlich genaue in Dresden, Kat. von Hettn. 1875 No. 45 (als Hippokrates abgeb. Augusteum 46. 2).

[1] Ach. Statius Illustr. viror. vult. 3 mit den Versen des Christodor zur Zeuxippostatue in lateinischer Übertragung; Ursinus Imag. p. 87; Bellori Imag. 81; Gronov Thes. II. 71; Visconti Icon. gr. I. Taf. 27 u. 27a; Mus. borbon. II. 27; Baumeist. Denkm. I. p. 682; Christ Gr. Litt. 11; Arndt-Bruckmann Portr. 128, 129; Kekulé a. a. O. p. 31 u. 41. Vgl. Friederichs-Wolters 485.

[2] Vgl. Michaelis Bildn. des Thukyd. p. 2f.

[3] Kaibel No. 1162.

[4] Michaelis a. a. O. p. 2 u. 4 mit Berufung auf Wilamowitz u. Rud. Schöll.

Eine freiere in Berlin No. 295 (als Isokrates abgeb. Cavaceppi Racc. II. 47); mit schlecht ergänztem Bart.

Eine im Schloss Erbach auf moderner Büste. Der Kopf schien mir antik.[1]

Als Entstehungszeit wird man die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts anzunehmen haben; Winter und ihm folgend Kekulé schreiben das Original dem Silanion zu.[2] Die Kopie ist nachhadrianisch.

2. Die ebenfalls inschriftlich beglaubigte Einzelherme in Neapel, Gerh. No. 352, Inv. 6146 [abg. Taf. XIX][3], hat ein höheres, länglichteres Gesicht, der Schädel fällt schräg nach beiden Seiten ab, die Stirn ist ohne Furchen, die Nase hoch und platt (überarbeitet?). Stirn und Nase bilden zusammen eine senkrechte Linie, die mit der Scheitellinie im rechten Winkel steht. Das Haar ist schlicht gescheitelt, der Bart fast künstlich in zwei Locken gedreht. In den Augen sind die Pupillen angegeben. Kopf und Herme vollständig erhalten, mit Gewand auf der linken Schulter; aber von geringer Arbeit. Auf dem unteren Hermenrand die Aufschrift **ΗΡΟΔΟΤΟΣ**[4], nicht mathematisch in der Mitte, und die Buchstaben etwas ungleich. Zu Winckelmanns Zeit ebenfalls in der Farnesina aufgestellt.[5]

Die Ähnlichkeit mit dem Kopf der Doppelherme ist mässig, so dass man ohne die Aufschrift fast an der Gleichheit der Person zweifeln könnte. Doch haben sie allerdings gewisse gemeinsame Züge, die zusammen nicht so leicht bei verschiedenen Personen vorkommen: die hohen Proportionen, die steile Stirn, die Horizontalfalte über der Nasenwurzel, die leichte Scheitelung des Haares, die Zweiteilung und spezielle Gliederung des Bartes. Also ganz unbegreiflich kann die Gleichheit der Bezeichnung nicht genannt werden.[6]

[1] Ohne Grund wurde früher auch eine Herme des capitolinischen Museums, Phil. Zim. No. 58 (abg. Bott. I. 67) nach der Doppelherme Herodot genannt (s. den Abschn. Plato, Verzeichnis der Wiederholungen No. 2).

[2] Jahrb. des Inst. V. 1890 p. 151 ff, Kekulé a. a. O. p. 42.

[3] Mit verkehrten Seiten abgeb. Faber Imag. 67, *apud Fulvium Ursinum in marmore*; wiederholt bei Gronov Thes. II. 71.

[4] Kaibel 1160.

[5] W. W. VI. p. 30. Visconti hat diese Herme und ihre Abbildung bei Faber nicht nur gänzlich übersehen, sondern er tadelt sogar noch diejenigen, welche wie Gronov (Thes. ant. gr. II. tav. 71) von einer zweiten Inschriftherme sprechen (vgl. Icon. gr. I. p. 296, Anm. 1). — Ähnlich die Herausgeber Winckelmanns, welche diesen eines unbegreiflichen Irrtums zeihen, während sie seine Worte nicht einmal richtig verstehen (zu Winck. a. a. O. Anm. 180).

[6] Eine dritte Inschriftherme (**ΗΡΟΔΟΤΟC**) aus der Vigna Bonelli bei Rom ist leider kopflos. (Kaibel 1161. Vgl. Graeven bei Kekulé a. a. O. p. 39 Anm.**)

3. Bronzemünzen von Halikarnass mit dem Kopf des Herodot, geschlagen unter Hadrian, Antoninus Pius, Gordian III [abgeb. Münztaf. II. 5. 6].[1] Dieselben zeigen ein ganz anderes Bildnis als die Hermen, eine eher länglichte, hinten ausladende Kopfform, eine starke gebogene Nase, eine in der gleichen Flucht wie diese laufende Stirn, kurzes schlichtes, die Ohren frei lassendes Haar und einen in spitze Büschel auslaufenden langen Bart. Ausnahmsweise kommt auch eine kahle Stirn und krauses Haar vor. Doch scheint bei allen das gleiche Vorbild zu Grunde zu liegen, sehr wahrscheinlich die in Halikarnass errichtete Statue.

Die Ikonographie des Herodot bietet ein eklatantes Beispiel dafür, wie wenig zuverlässig die künstlerisch minderwertigen Marmorbildnisse oft sind. Wäre der Kopf der Doppelherme nicht mit dem Namen versehen, wir hätten schwerlich mit Hilfe der Einzelherme seine Bedeutung ausfindig machen können. Und doch giebt offenbar nur jener das wahre, d. h. das später sanktionierte Bild des Geschichtsschreibers. Das beweist nicht nur die frühere und verhältnismässig bessere Arbeit, sondern mehr noch das Vorkommen und die Übereinstimmung der Repliken. Die Einzelherme ist ein schlechtes missratenes Porträt, dessen hässlich-abnorme Schädelbildung gewiss nur auf dem Ungeschick des Kopisten beruht; wenn nicht am Ende die Aufschrift erst im 16. Jahrhundert auf die Büste gesetzt worden durch jemand, dem die Ähnlichkeit mit dem Kopf der Doppelherme gross genug schien, um die gleiche Person darin zu erkennen. So sind ja auch andere Bildnisse in neuerer Zeit fälschlich mit der Aufschrift Herodot versehen worden: Eine Herme in der Casa del labrador zu Aranjuez, Hübner Bildw. v. Madrid No. 160 (Abguss in der Ec. des beaux-arts zu Paris No. 5051), zu deren Benennung vielleicht eben die farnesische Einzelherme mit ihren hohen Proportionen Anlass gegeben, obgleich das Haar nicht gescheitelt und der Bart nicht zweigeteilt. Und dann eine Campana'sche Herme in Petersburg, Guédéonow No. 328 (abgeb. D'Escamps pl. 45), diese, wie es scheint, auf Grund der bei Visconti abgebildeten Münze mit der kahlen Stirn.

Was die numismatischen Herodotbildnisse betrifft, so ist bereits angedeutet, dass ihr Typus mit dem der anderen Denkmäler

[1] Visconti Icon. gr. I. tav. 27a. 5. 6; Bürchner Zeitschr. f. Num. IX. Taf. IV. 14, 15 p. 118f.; Imhoof Porträtköpfe Taf. VIII. 29; ein Berliner Exemplar vergrössert bei Kekulé a. a. O. p. 40.

nicht vereinbar. Alle mir bekannten Münzköpfe (vgl. namentlich die zwei hier und die zwei in der Zeitschr. f. Num. abgebildeten) sind von den Hermen verschieden. Nirgends findet sich eine Spur von Abhängigkeit. Ihr Urbild muss entweder ein numismatisches Phantasieporträt oder ein zweiter Herodottypus gewesen sein. Nach dem allgemeinen Charakter der griechischen Münzbildnisse dürfte das erstere das wahrscheinlichere sein. Aber im einzelnen Fall können wir niemals wissen, ob nicht ein verlorenes plastisches Vorbild zu Grunde liegt. Da sich im Gymnasium der Epheben zu Halikarnass noch zu Hadrians Zeit eine Statue des Herodot befand (s. oben), so ist es kaum denkbar, dass der gleichzeitige Stempelschneider es vorgezogen hätte, ein neues Bildnis für die Münze zu erfinden, statt sich an das ihm so leicht zugängliche Vorbild zu halten. Wenn aber Letzteres der Fall, so muss die Verschiedenheit von den Hermen auch bei der halikarnassischen Statue vorausgesetzt werden, und wir werden notwendig zu der Annahme eines zweiten plastischen Bildnistypus geführt. Ich gestehe, nur mit halber Überzeugung mich zu diesem Resultat zu bequemen, sehe aber nicht, wie um dasselbe herumzukommen ist. Die weitere Frage, wie die Entstehung des doppelten Typus zu erklären, lasse ich unbeantwortet. Es läge ja nahe, anzunehmen, dass der eine nach dem Leben, der andere aus freier Phantasie gebildet gewesen sei, wobei der erstere mit Wahrscheinlichkeit der Statue von Halikarnass zufiele, da in der Vaterstadt des Geschichtschreibers sich am ehesten Reminiszenzen an seine äussere Erscheinung erhalten haben konnten. Indessen verbrachte Herodot bekanntlich die letzten zwanzig Jahre seines Lebens im Ausland, und es ist leicht möglich, dass später alle und jede Tradition fehlte. Vielleicht liegt gerade in diesem Umstande die Ursache des typischen Schwankens, und es handelt sich überall, bei den Hermen wie bei den Münzen, um willkürliche Erfindungen.

Protagoras. Gorgias

Protagoras aus Abdera (c. 485—c. 410), „der erste Sophist“ und der gesuchteste Weisheitslehrer des 5. Jahrhunderts, ausgezeichnet als Redekünstler und als Gelehrter, lebte vorzugsweise in Athen, bis er, des Atheismus angeklagt, auf der Flucht nach Sicilien seinen Tod fand.

1851 ist im Serapeum von Memphis eine halbkreisförmige Gruppe von eilf griechischen Statuen gefunden worden, deren eine leider kopflose die Aufschrift

ΓΡΟΤΑΓ (sic) auf der oberen Fläche der Plinthe trägt (abgeb. in flüchtiger Umrisszeichnung bei Mariette Le Sérapéum de Memphis, publié par Maspéro 1882 pl. I c). Es ist eine sitzende, so viel als nackte Figur, die nur um die Lenden mit einer schmalen Draperie bekleidet ist und mit beiden Armen rechts neben sich ein Kästchen von der Form einer Sonnenuhr hält. Obgleich die Aufschrift nicht wohl anders als zu Πρωταγόρας ergänzt und auf den Sophisten bezogen werden kann, und auch aus den mitgefundenen Statuen (Pindar, Plato, Homer?) hervorzugehen scheint, dass es sich um eine Gruppe von Dichtern und Philosophen handelt, darf man sich doch nicht verhehlen, dass das Motiv schlecht zu dem Namen stimmt. Ein Protagoras in diesem heroischen Kostüm wäre eine überaus auffällige Erscheinnng, entschieden auffälliger als der nackte Anakreon, den ein Künstler recht wohl als zweiten Apollo darstellen konnte. Die Aufschrift wird daher wie bei Pindar (s. den Nachtrag zu diesem) noch genauer auf ihre Echtheit und Richtigkeit zu untersuchen sein.

GORGIAS. – Von dem berühmten Sophisten und Gegner des Sokrates, Gorgias von Leontini (ca. 487—379)[1], gab es Standbilder in Olympia und in Delphi. Das in Olympia hatte ihm Eumolpos, der Enkel seiner Schwester, errichtet.[2] Die Widmungsaufschrift auf schwarzem Marmor wurde bei den Ausgrabungen wieder gefunden.[3] Es stellte ihn ohne Zweifel als Greis dar, da es erst nach seinem Tode gesetzt war und Gorgias 108 Jahre alt gestorben sein soll. – Das sehr anspruchsvolle vergoldete in Delphi[4] hatte er sich wahrscheinlich selbst gesetzt, zum Andenken an sein glänzendes Auftreten bei den pythischen Spielen. Doch stimmen die Nachrichten über Material und Urheber nicht überein.[5]

Gorgias war auch mit Anderen auf einer Steinplatte (τράπεζα) am Grab des Isokrates in Athen dargestellt.[6]

Demokrit

Demokritos von Abdera (ca. 460 — gegen 370), ein weitgereister und besonders kenntnisreicher Naturphilosoph, zusammen mit seinem Lehrer Leukippos der Begründer der materialistischen Atomenlehre, war ein Zeitgenosse des Sokrates und des Plato, obgleich wahrscheinlich persönlich nicht mit ihnen bekannt.

Quellen und Notizen, welche für sein Bildnis massgebend sein könnten, giebt es keine. Denn die (übrigens von Plutarch dementierte) Sage, dass er sich selbst des Augenlichts beraubt habe, würde, wenn auch wahr oder geglaubt, schwerlich bei seinem Porträt Ausdruck gefunden haben. Und der Gegensatz des lachenden und des weinenden Philosophen (Demokrit und Heraklit, vgl. p. 85) ist eine römische Erfindung.

[1] Über seine Lebenszeit vgl. Fränkel in d. Arch. Zeitg. 1877 p. 43.
[2] Paus. VI. 17. 6.
[3] publ. Arch. Ztg. a. a. O.
[4] Paus. X. 18. 7.
[5] Vgl. Fränkel a. a. O. p. 46.
[6] Pseudo-Plut. Vit. X. orat. Isocrat.; vgl. Arch. Ztg. 1870 p. 73 (2).

Wenn man gleichwohl diesen Gegensatz für diesbezügliche Deutungen benützt hat, so ist man damit nicht besonders glücklich gewesen. Denn z. B. bei den zwei herculanischen Bronzebüsten in Neapel (abg. Arndt-Bruckmann 157—160)[1] kommt weder der Philosophencharakter noch der Gegensatz zur Geltung.[2] Und die zwei capitolinischen sogenannten Demokrite mit dem zum Lachen verzogenen Mund, Phil. Zimm. No. 39 (als Aratos abg. Bottari I. 43) und No. 40 (abg. Righetti I. 39. 2) sind viel mehr Repliken vom Kopf des Fischers in der Candelabergall. des Vaticans No. 177 (abg. Pio Clem. III. 32).

Hippokrates

[Münztaf. II. 8. 9]

Hippokrates von Kos (geb. 460), der *princeps medicinae*[3], ein um Weniges jüngerer Zeitgenosse des Sokrates, kam viel in der Welt herum und war schon zu seinen Lebzeiten hoch berühmt (Behandlung des Königs Perdikkas von Makedonien, Einladung an den persischen Hof?). Er praktizierte hauptsächlich an den Küsten und auf den Inseln des nördlichen Archipels, in Thessalien, Makedonien, Thrakien. Nachdem er ein hohes Lebensalter erreicht, starb er, wahrscheinlich in den siebziger Jahren des 4. Jahrhunderts, zu Larissa in Thessalien, wo ihm ein Grabmal gesetzt wurde.

Öffentliche Ehrenstatuen von ihm finden sich sonst keine erwähnt, obgleich in Kos, in Pergamon und Alexandria, oder an den Hauptstätten seiner Wirksamkeit sicher die eine oder die andere aufgestellt war. Griechenland verehrte ihn ja wie einen Halbgott.[4] Nur von einer kleinen Erzstatue, eine Elle hoch, im Besitz des Arztes Antigonos, hat sich zufällig bei Lucian[5] die Nachricht erhalten.[6]

[1] Antich. d'Erc. Br. I. 33—36; Mus. borb. V. 38. 1; Compar. e de Petra La Villa Erc. Taf. IX. 1 und VIII. 4.

[2] Auch sind dieselben gar nicht als Gegenstücke gefunden worden (s. de Petra La Villa Erc. p. 262. 9.)

[3] Plin. H. N. VII. 171.

[4] *Pestilentiam praedixit discipulosque ad auxiliandum circa urbes dimisit, quod ob meritum honores illi quos Herculi decrevit Graecia.* Plin. VII. 123. — In Kos und Athen wurden ihm regelmässige Totenopfer gebracht. Vita Hipp. p. 450, 452 Westerm.

[5] Luc. Philopseud. Cap. 21.

[6] Man sieht daraus, dass in Privatkreisen die Hermenform der Bildnisse gar nicht so ausschliesslich prävalierte, wie unser Denkmälervorrat erwarten lässt.

Für die Kenntnis, resp. die Wiederauffindung seines Bildnisses sind wir zunächst auf ein paar koische Münzen angewiesen, neben denen dann auch noch die Notiz einer griechischen Biographie, die allerdings nicht zum Münzbild stimmt, in Erwägung zu ziehen ist.

Die Bronzemünzen, welche die Koer zum Andenken an ihren berühmten Mitbürger prägten [abgeb. Münztaf. II. 8. 9][1], zeigen auf der einen Seite den Kopf desselben mit den zwei Anfangsbuchstaben seines Namens, auf der anderen den Schlangenstab des Asklepios. Der Kopf ist der eines Greises, mit hoher kahler Stirn (und kahlem Scheitel. Bürchner), ziemlich dicker Nase und mässig langem Bart. — Auf einer Berliner Münze (ob auch sonst?) kommt er auch in ganzer Figur sitzend vor.[2]

Dagegen heisst es nun in jener Biographie, wo übrigens die Kahlheit ebenfalls als Charakteristikum angegeben wird, man habe den Hippokrates auf den Gemälden gewöhnlich bedeckten Hauptes dargestellt, entweder wie Einige sagen, mit dem pileus wie den Odysseus, oder mit übers Haupt gezogenem Himation, wofür dann alle möglichen Gründe oder Erklärungen aufgeführt werden.[3] Und auf dieser Tradition mag auch, wie Visconti bemerkt, das allerdings erst dem 14. Jahrhundert angehörige Miniaturbild beruhen, welches sich als Titelblatt in einem Codex seiner Werke auf der Pariser Bibliothek befindet (abgeb. Visconti Icon. gr. I. Taf. 32a)[4]: Hippokrates en face, in ganzer Figur sitzend mit schleier- oder kapuzenartig über den Kopf gelegtem Mantel bei gleichwohl deutlich dargestellter Kahlheit. Dass der koische Arzt gemeint sei, sagt sowohl der darüber geschriebene Name ὁ Ἱπποκράτης Κῷος, als der Wahlspruch des Buches, das er hält: Ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρά.

Es ist nicht wohl möglich, die Münzen und die Notiz der vita bei der Bestimmung der noch erhaltenen Hippokratesdarstellungen zugleich zu Grunde zu legen. Auch wäre es ein verkehrter Ausweg,

[1] Erstere = Imhoof Porträtköpfe Taf. VIII. 31 und Bürchner Ztschr. f. Num. IX. Taf. IV. 24. p. 125; letztere = Visconti Icon. gr. I. 32 No. 4. Die vergrösserte Abbildung des Gallaeus bei Faber Imag. 71 (wiedergegeben bei Visconti a. a. O. No. 1) muss als ungenau bezeichnet werden, wie schon die Ausschreibung des Namens zeigt.

[2] Bürchner a. a. O.

[3] Ἐν δὲ ταῖς πολλαῖς εἰκόσιν αὐτοῦ ἐσκεπασμένος (bedeckt) τὴν κεφαλὴν γράφεται, ὡς μέν τινες λέγουσιν πίλῳ, παράσημον εὐγενείας, καθάπερ Ὀδυσσεύς, ἄλλοι δὲ ἱματίῳ, καὶ τούτων οἱ μὲν δι' εὐπρέπειαν, ἐπεὶ φαλακρὸς ἦν, οἱ δὲ διὰ τὸ ἀσθενὲς τῆς κεφαλῆς etc. Vita p. 451.

[4] In der Folioausgabe Taf. 57. 9.

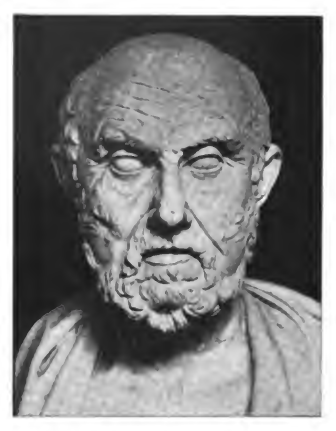


Abb. 31 Sog. Hippokrates in der Gall. geografica

weil der Biograph bloss von Gemälden spricht, seine Notiz ausschliesslich für diese, die Münze ebenso ausschliesslich für Marmorwerke zu benützen; denn Malerei und Plastik hatten gewiss keine prinzipiell verschiedene Typik. Sondern wir müssen sehen, zu was für Resultaten man mit dem einen sowohl als mit dem anderen Kriterium gelangt. Es ist ja nicht gesagt, dass nur eine einzige Darstellungsweise stattfand.

Bärtige griechische Porträtköpfe mit dem pileus sind in unserem Denkmälervorrat gar keine, und solche mit übergezogenem Himation nur in ganz seltenen, hier nicht in Betracht kommenden Ausnahmen erhalten. Dafür haben manche Altertumsforscher die turbanartige Kopfbedeckung der sog. Archytasbüsten (s. d.) im Capitol und in Neapel als Aequivalent herbeiziehen wollen, umsomehr, da dieselbe ähnlich bei dem Heilgott Asklepios vorkomme und dadurch als Abzeichen der Ärzte bezeugt sei. Aber abgesehen davon, dass hier weder von einem pileus noch von einem Himation gesprochen werden kann, darf dieser Turban seiner Bestimmung und seiner Form nach nicht mit dem wulstigen Bundreif des Asklepios identifiziert werden. Bei dem Gotte haben wir es mit einer blossen Kopfzier, bei den Büsten mit einer Bedeckung des Kopfes zu thun. Übrigens wird man die Neapler Büste schon des vollen Stirnhaares wegen nicht für Hippokrates nehmen dürfen. Bei der capitolinischen ist die Stirn vom Turban verdeckt, aber das lange Seitenhaar lässt sich ebenfalls nicht mit Kahlheit vereinigen. – Die Gattung der Hippokratesbildnisse mit Kopfbedeckung scheint daher nur noch in der erwähnten Überlieferung zu existieren.

Auch die der Kaiserzeit angehörigen koischen Münzen, obgleich sich auf ihrer Grundlage schon bestimmtere Vorschläge machen

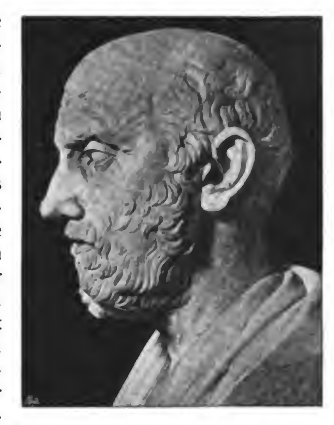


Abb. 32 Profil von Abb. 31

lassen, sind, wie diese ganze Denkmälergattung, ein unsicheres Kriterium, mit dessen Hilfe man zwar wohl manches Falsche ausscheiden kann, das aber nicht hinreicht, innerhalb einer bestimmten Typenserie das einzig Richtige herauszufinden. Man muss sich beinahe wundern, dass thatsächlich die Ansichten eigentlich nur zwischen zwei Bildnissen schwanken oder geschwankt haben, nämlich zwischen dem von Bottari und Visconti statuierten Typus, der noch in zahlreichen Exemplaren vorhanden ist, und dem einer Herme in Villa Albani, für die besonders E. Braun eintrat.[1] — Der erstere ist gegenwärtig aus Stilgründen bereits so viel als aufgegeben, und wir könnten kurz darüber hinweggehen. Da er aber häufig mit Typen vermengt wird, von denen noch weiter unten gesprochen werden muss (s. Aratos, Karneades), so scheint es nicht überflüssig, an dieser Stelle seine Repliken genauer zu bestimmen und das nicht Zugehörige auszuscheiden.

Als Wiederholungen des viscontischen Hippokrates glauben wir folgende Denkmäler bezeichnen zu dürfen:

1. Kopf in der Gall. geografica des Vaticans No. 113 [Abb. 31 u. 32][2], auf moderner Herme mit Gewand auf den Schultern. Ein gutes, wenn nicht das beste Exemplar des Typus: von ungemein sauberer und scharfer realistischer Arbeit und abgesehen von der Nase und den Ohrmuscheln wohl erhalten.

2. Herme im Capitol, Philosophen-Zimmer No. 37 (abgeb. Bottari I. 19)[3]; der Kopf ungebrochen, ein Mantel über der linken

[1] Nicht als der erste; denn sie figuriert unter diesem Namen schon in der Beschr. d. St. Rom III. 2. p. 543.
[2] Pistolesi VI. 97. 1.
[3] Righetti I. 87.

Schulter. Der Scheitel flacher als sonst; die Ohrmuscheln ohne Randkehle, wie rückwärts gebogen. Der ursprüngliche Charakter der Physiognomie durch die gebogen restaurierte Nase etwas beeinträchtigt.

3. Herme in Villa Albani, Kaffeehaus No. 631. Der Kopf ungebrochen, die Arbeit verwaschen.

4. Kopf in Florenz, Uffizien No. 305 (Dütschke III. 276), auf moderner Herme mit Gewand rechts. Die Unterlippe convex gebildet, die Nase neu (nicht bloss abgestossen wie Dütschke sagt), der Kopf etwas vorgestrekt. Von flüchtiger Arbeit.

5. Kopf im Louvre, Saal des Hermaphroditen, Descr. No. 524, jetzt No. 326 (abgeb. Visc. Icon. gr. I. Taf. 32. 2, 3)[1], auf moderner Herme mit Gewand auf den Schultern.

6. Kopf im britischen Museum, Rom. Gall. No. 68 (abgeb. Anc. Marbl. II. 20)[2], auf moderner Herme mit Schultergewand. Gefunden 1770 bei Albano in der angeblichen Villa des Varro. In den Ancient Marbles unrichtig, wie mir scheint, mit No. 38 im Capitol (sog. Aratos) statt mit No. 37 (sog. Hippokrates) identifiziert.[3]

7. Der Kopf in München, Glypt. No. 155 (abgeb. Bellori Imag. 39)[4], auf nackter moderner Herme mit der Aufschrift Xenokrates Chalkedonios, ist durch starke Restaurationen entstellt (Nase, Augenpartien, Untergesicht), giebt sich aber nichtsdestoweniger als sichere Replik.

Wegen hoher Aufstellung zweifelhaft, ob zu dieser Gruppe oder zu der unten angeführten (Capitol No. 38) gehörig:

Kopf im Pal. Colonna zu Rom, über einem Fenster des Eintrittssaals (wahrscheinlich Matz-Duhn Ant. Bildw. No. 1769).

Wohl modern ist der auf den Torso eines sitzenden Philosophen oder Dichters gesetzte Kopf im Mus. Torlonia No. 82 (abgeb. Mon. Torl. XXI. 82).[5] Die Figur hat einen faltigen Mantel umgeschlagen, der die rechte Schulter und den rechten Arm (mit der Rolle) bloss lässt, und wendet sich mit dem Oberkörper nach links. Schon die vollständige Erhaltung des Kopfes ist verdächtig.

Der in diesen Denkmälern erhaltene Typus stellt einen schönen Greisenkopf dar, von schmaler gerundeter Schädelform, mit kahlem

[1] Mus. Nap. II. 78; Bouillon II; Clarac pl. 1085.

[2] Ellis Towneley Gall. II. p. 6; vgl. Wolters Gipsabg. 1626.

[3] Ebenda wird als weitere Replik ein Kopf im Besitz von Rich. Payne Knight angegeben.

[4] Mus. Nap. II. 79.

[5] Clarac pl. 848. 2142.

Scheitel, nur von der Schläfenhöhe abwärts noch von dünnem, kurzem Haar bedeckt. Das Gesicht durchfurcht, und von ernstem, fast traurigem, doch mildem Ausdruck; die Augen tief gebettet, und von Runzeln umgeben. Der Bart nicht sehr lang, in ungleichmässig verteilten Locken Wangen und Kinn begrenzend. Die besseren Exemplare, wie die in der Galleria geografica (1), im Louvre (5), im britischen Museum (6) geben diesen Typus ziemlich übereinstimmend wieder, bis auf die drei oder vier Horizontalfurchen in der Stirn, die Strahlenfältchen an den äusseren Augenwinkeln, die starken, von den Nasenflügeln abwärts laufenden Falten, und die den Contour des Kinns markierenden Bartbüschel. Auch der wahrscheinlich moderne Kopf der sitzenden Statue Torlonia ist nach ihrem Vorbilde gemacht. Die weniger sorgfältig gearbeiteten Exemplare in Florenz (4) und im Capitol (2) zeigen einige nicht ganz unwesentliche Abweichungen: das Florentiner eine convex gebildete Unterlippe, eine vorgestrecktere Haltung des Kopfes, das capitolinische, abgesehen von der ergänzten Hakennase, einen flacheren Scheitel, vorquellende Augäpfel, randlose Ohrmuscheln. Beide aber stimmen im allgemeinen Charakter der Gesichtsformen, in dem Grad der Kahlheit, in der Runzelung der Haut wieder hinlänglich überein, um die Gleichheit der Person sicher zu stellen. – Über die Exemplare in Villa Albani (3), in Pal. Colonna und das ehemals bei Payne Knight befindliche (Anm. zu 6), kann ich Genaueres nicht sagen.

Nahe verwandt und in der Bildung der Augen, des Haares und des Bartes fast zum Verwechseln ähnlich, aber durch eine vorgestreckte und zugleich etwas aufwärts gerichtete Haltung, eine niedrigere, mehr zurückliegende Stirn, und ein vortretendes Untergesicht unterschieden sind die Köpfe in Neapel, Gerh. No. 392, Inv. 6127, im britischen Museum, Rom. Gall. No. 65 (abgeb. Anc. Marb. XI. 19)[1], und im Capitol, Philosophen-Zimmer No. 38 (als Aratos abgeb. Bottari I. 42), welche Gercke[2], Helbig[3] und Andere auf die gleiche Person beziehen. – Die Ähnlichkeit mit den vorigen ist in der That sehr gross und scheint sich hie und da bis auf Einzelheiten wie die Anordnung der Haarbüschel zu erstrecken, freilich immer so, dass andere Partieen wieder im Widerspruch sind. Auch der Stil (nachalexandrinisch) und also die mutmassliche Entstehungszeit sind die gleichen. Aber man könnte sich doch nicht recht erklären,

[1] Als Chrysippos bei Christ Gr. Litt. 25.
[2] Jahrb. d. Inst. V. Anz. p. 56.
[3] Helb. Führer I². 486.

warum dieselbe Person ohne wesentlichen Altersunterschied — denn in Beziehung auf Kahlheit und Runzelung steht keiner dem anderen nach — das eine Mal kümmerlich gebeugt, mit hochgezogenen Schultern, das andere Mal in edler freier Haltung, höchstens etwas abwärts blickend (Londoner Exemplar 6), dargestellt worden wäre; zwei so verschiedene Auffassungen einer Person in zwei gleichzeitigen Originalen. Oder sollte vielleicht der gebeugte Nacken eine unmittelbare Kopie der (sitzenden?) Originalstatue, der aufrechte Typus eine Übertragung in die Hermenform sein, die dann noch ein paar andere Modifikationen nach sich gezogen hätte? Ich gestehe, mich nur schwer von der Identität beider überzeugen zu können. Wenn der Londoner Hippokrates (6) die gleiche Person wie der capitolinische Aratos No. 38, so könnte man fast ebensogut noch weiter gehen, und den Fischer der Candelabergallerie No. 177 (abgeb. Pio Clem. III. 32), resp. seine beiden Repliken, die sogenannten Demokrite im Capitol, Philosophen-Zimmer No. 39 und 40, mit dem Aratos identifizieren, was ja allerdings von Bottari geschieht, aber gewiss mit Unrecht. — Vollends sind die übrigen Köpfe auszuschliessen, welche Gercke ausserdem noch herbeizieht, die sogenannten Karneadesse in Florenz No. 267 (Dütschke III. 497) und in Neapel, Inv. 6131, mit ihren breiteren Gesichtern und ihrer längeren Kopfform; wenn auch zugestanden werden muss, dass in dem oben genannten anderen Florentiner Kopf (4), den wir nicht angestanden haben zu den sogenannten Hippokratesrepliken zu rechnen, ein merkwürdiger Übergangstypus vorliegt.

Man kann nicht sagen, dass der in den Hermen No. 1—7 vertretene Typus, soweit seine Deutung auf der Münzvergleichung beruht, willkürlich mit Hippokrates in Verbindung gebracht worden sei; denn er zeigt wirklich eine ausgesprochene Verwandtschaft: dasselbe hohe Lebensalter, denselben Grad der Kahlheit, dieselbe Bartlänge, dieselbe Form des Schädels und des Profils. Und wenn das Kriterium an sich unzulänglich, weil es nur über die Ähnlichkeit des äusseren Contours, nicht über die des Ausdrucks zu urteilen gestattet, so könnten dafür noch andere Empfehlungsgründe angeführt werden: die ausser Frage stehende Berühmtheit der dargestellten Person, und die edle sympathische Physiognomie, die dem Geist und Charakter des koischen Arztes so congenial erscheint. Aber ein wesentliches und wohl entscheidendes Hindernis ist doch vorhanden, nämlich der mindestens ein Jahrhundert über Hippokrates herabweisende Stil. Wir haben es mit einem der prägnantesten Beispiele jener rea-

listischen Behandlungsweise zu thun, die erst am Ende des 4. Jahrhunderts aufkam.[1] Keines der Exemplare reicht seinem Stil nach höher hinauf; den Münchener Kopf (7) bezeichnet Brunn mit Unrecht als voralexandrinisch. An der Deutung auf Hippokrates wäre also nur unter der Voraussetzung festzuhalten, dass das Bildnis des berühmten Arztes erst in hellenistischer Zeit geschaffen worden sei. Aber so schwache Gründe wie Münzähnlichkeit und Compatibiliät der Physiognomie werden uns kaum zu dieser unwahrscheinlichen Annahme veranlassen können.

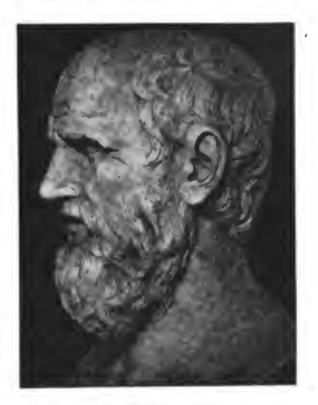


Abb. 33 Sog. Hippokrates in Villa Albani

Der zweite auf Grund der Münzen für Hippokrates in Anspruch genommene Typus ist der der Herme in Villa Albani No. 1036 [Abb. 33][2], von der ich keine Wiederholungen kenne. Er hat einen viel energischeren Ausdruck als der vorige[3] und trotz der Kahlheit nichts eigentlich Greisenhaftes. Die Hauptmerkmale sind eine breite, mächtige Stirn, tiefliegende Augen unter ziemlich gerade gezogenen Brauen, ein geöffneter Mund, in dem die obere Zahnreihe sichtbar, ein voller, über dem Kinn vorgewölbter, in mässig lange Stränge gegliederter Bart mit rundlichem Abschluss. Es ist ein Charakterkopf von der Art des capitolinischen Aeschylos (oben p. 103), mit dem er auch physiognomisch zu vergleichen; nach der Auffassung der Formen eine Idealbildung des 4. Jahrhunderts, wie mir scheint, noch wenig influenciert von dem Realismus der alexandrinischen Zeit. Indes ist bloss der Vorderteil des Kopfes alt; die Arbeit römisch (mit Angabe der Pupillen).

[1] Wolters Gipsabgüsse No. 1626.
[2] Baumeister I. p. 694; Christ Griech. Litterat. 23.
[3] Den Baumeister fälschlich damit identificiert.

Auch dieser Typus erinnert stark an den Hippokrates der Münzen[1], und er hätte den Vorzug, dass er der Lebenszeit desselben um ein Merkliches näher stünde als der vorige und seines Stiles wegen nicht verworfen zu werden brauchte. Dagegen fehlt ihm, da keine Repliken vorhanden sind, die Basis der Berühmtheit. Die Probe, dass die Münzähnlichkeit nicht zufällig, ist hier einzig auf die Physiognomie abgestellt, welcher freilich eine besondere Beweiskraft zugemutet wird.

E. Braun[2] hat in dem dieser Herme gewidmeten Abschnitt darzulegen gesucht, dass die Haupteigenschaften eines grossen Arztes, die klare Beobachtungsgabe und das teilnehmende Herz, vereinigt mit der tiefsinnigen philosophischen Naturanschauung eines Mannes der Wissenschaft wie Hippokrates, deutlich in ihr zu Tage treten. Es lässt sich nicht leugnen, dass bei einem Idealporträt, wie dem genannten, eine derartige physiognomische Interpretation bis zu einem gewissen Grade sehr wohl statthaft ist, und wenn auch nicht beweiskräftig, doch wegleitend sein kann. Ich halte aber die Braun'sche trotz dem Beifall, den sie gefunden[3], nicht für zutreffend. Sie ist mehr mit Rücksicht auf das gewünschte Resultat als mit der zergliedernden Genauigkeit des Physiognomikers gemacht. Teilnahme (Braun), Milde (Brunn), Wohlwollen (Helbig), wenn sie anders mit zu den Charakterzügen des Hippokrates gehören, sind meines Erachtens keineswegs die hervorstechenden Merkmale der strengen albanischen Herme. Und ob der scharfe Blick gerade die prüfende Beobachtung des Arztes bezeichne, da doch die sonstigen ärztlichen Eigenschaften zu fehlen scheinen, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls ist der Blick nicht rein beobachtend; man kann darin auch Unmut, Bitterkeit, selbst Leidenschaft erkennen.[4]

So schrumpft, was zu Gunsten der Hippokratesdeutung gesagt wird, schliesslich auf ein Nichts zusammen oder verkehrt sich ins Gegenteil. Es braucht kaum noch einmal auf das vereinzelte Vor-

[1] Zumal an die vergrösserte Münzabbildung des Gallaeus (bei Faber 71), bei welcher indes die Proportionen etwas zu niedrig und der Bart über dem Kinn zu vorgewölbt gegeben sind. Mit dem echten Münzbild stimmt der viscontische Typus besser.

[2] Ruinen und Mus. Roms p. 653.

[3] Vgl. Brunn Beschr. der Glyptoth. No. 155; Helbig Führer II². No. 835; Baumeister Denkm. I. p. 695. u. A.

[4] Was Arndt zu der Vermutung veranlasst hat, es könnte der Apollodoros des Silanion sein.

kommen des Bildnisses und auf den Umstand, das es von einem modernen Restaurator aus einer blossen Maske zurecht gemacht ist, hingewiesen zu werden, um auch diese Hypothese endgültig zu begraben.

Aristophanes

Von dem Komödiendichter Aristophanes ist uns weder das Geburts- noch das Todesjahr bekannt. Seine Blütezeit deckt sich wie die des etwas älteren Sokrates mit der Dauer des peloponnesischen Kriegs. Er war noch jung, als er 428 mit seinem ersten Stück auftrat, dem dann in ununterbrochener Folge seine weiteren Dichtungen sich anschlossen; alle mehr oder weniger gegen die Kriegspartei und die Demagogenwirtschaft gerichtet. Mit der Einsetzung der dreissig Tyrannen wurde ihm der Boden für seine Wirksamkeit entzogen und seinem Freimut Fesseln angelegt. Doch lebte er noch geraume Zeit darüber hinaus. Er beschloss seine dichterische Laufbahn mit der Aufführung des Plutos 388.

Über sein Äusseres erfahren wir bloss, teils durch ihn selbst, teils durch Äusserungen zeitgenössischer Spötter, dass er vor der Zeit kahlköpfig geworden. Eupolis hatte in den Bapten den damals noch jungen Dichter einen φαλακρός genannt.[1] In der Parabase zum Frieden v. 765 sucht Aristophanes dem Spott seine Schärfe zu nehmen, indem er ihn gegen sich selber kehrt und die Kahlköpfigen auffordert, ihm den Sieg zuzuerkennen: „Denn der edelste aller Poeten der Welt ist der Mann mit der leuchtenden Stirne“[2], auf welche Stelle auch Plutarch[3] anspielt, wenn er sagt, Aristophanes habe über

[1] Schol. Nub. 554: Τοὺς Ἱππέας ξυνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κἀδωρησάμην. Vgl. Schol. Equit. 1291: Φασί τινες Εὐπόλιδος εἶναι τὴν παράβασιν, εἴ γε φησὶν Εὔπολις, ξυνεποίησα τῷ φαλακρῷ.

[2] Aristoph. Pax 767:

> Και τοῖς φαλακροῖσι παραινοῦμεν
> ξυσπουδάζειν περὶ τῆς νίκης
> πᾶς γάρ τις ἐρεῖ νικῶντος ἐμοῦ
> κἀπὶ τραπέζῃ καὶ ξυμποσίοις,
> φέρε τῷ φαλακρῷ, δὸς τῷ φαλακρῷ
> τῶν τρωγαλίων, καὶ μὴ ἀφαίρει
> γενναιοτάτου τῶν ποιητῶν
> λαμπρὸν τὸ μέτωπον ἔχοντος.

[3] Plut. in den Tischreden II. 1. 12.



Abb. 34 Sog. Aristophanes und Menander in Bonn

seinen eigenen Kahlkopf gespottet. Nach Suidas s. v. Μητροφάνης könnte man meinen, dass er überhaupt mit dem Beinamen φαλακρός bezeichnet wurde.[1]

Die Notiz des Athenaeus[2], dass Aristophanes im Weinrausch zu dichten pflegte, betrifft einen Umstand, der, wenn er überhaupt wahr, physiognomisch schwerlich zu Tage trat.

Ein Bildnis des Altertums[3] zeigte ihn mit Epheu bekränzt, wie die dionysischen Dichter auch sonst bisweilen dargestellt wurden, z. B. Sophokles[4], Kratinos[5], obwohl monumentale Analogieen nur spärlich vorhanden sind (Pseudo-Seneca?).

Auf Aristophanes bezogene Denkmäler

Da die paar Bildnisse, die zu Visconti's Zeit unter dem Namen des Aristophanes giengen, schon damals für nicht beglaubigt angesehen wurden, so ist dem Dichter kein Platz in der Ikonographie desselben zuteil geworden.[6] Seitdem ist die Welcker'sche Doppelherme in den Gesichtskreis getreten und ist im Anschluss daran noch diese oder jene Vermutung aufgestellt worden. Aber keine davon entspricht den notwendigen Voraussetzungen, so dass die Lücke immer noch auszufüllen bleibt. — Wir führen hier die betreffenden Köpfe nur auf, um mit ein paar Worten auf das völlig Prekäre ihrer Aristophanesbedeutung hinzuweisen.

[1] Ἐγώ εἰμι Ἀριστοφάνης ὁ φαλακρός. Vgl. darüber die einlässliche Erörterung Welckers in den Annalen 1853. p. 253 ff. = A. D. V. p. 43 ff., und dazu Stark Arch. Zeitg. 1859. p. 88.

[2] Athen. Deipnosoph. X. p. 429.

[3] Anthol. Pal. ed. Dübn. IX. 186.

[4] Anth. Pal. VII. 71. 36, σκηνίτης κισσός.

[5] Athen. II. p. 39 c.

[6] S. Visc. Icon. gr. I. p. 115.

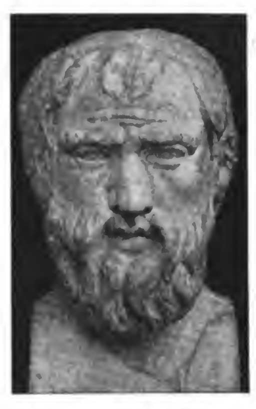


Abb. 35 Sog. Aristophanes in Bonn

Zunächst publicierte Welcker eine in Tusculum gefundene und von ihm acquirierte kleine Doppelherme, die er später dem akademischen Kunstmuseum in Bonn schenkte, als Aristophanes und Menander [Abb. 34, 35][1]: ein bärtiger und ein unbärtiger Kopf in ursprünglicher ungebrochener Zusammenstellung. Die Beziehung auf die genannten Dichter begründete er durch die Ähnlichkeit des bartlosen Kopfes mit den „bekannten Bildnissen des Menander" (worunter natürlich die bei Visconti auf Taf. VI abgebildeten Köpfe verstanden sind) und durch die Erwägung, dass in einem mit Menander verbundenen bärtigen und durch die Tänie ausgezeichneten Kopfe nur der Protagonist der älteren Komödie gemeint sein könne. Die Schwierigkeit, dass Aristophanes in dem Alter, welches die Büste zeigt, bereits kahl war (s. oben), während er hier mit nur wenig gelichtetem Stirnhaar erscheint, glaubte er durch den Nachweis beseitigen zu können, dass das Wort φαλακρός auch noch eine zweite schwächere Bedeutung habe, wonach es identisch mit ἀναφάλαντος, Einer der anfängt kahlköpfig zu werden.

Wenn es mit jenen Menanderbildnissen und mit der Ähnlichkeit des Doppelhermenkopfs seine Richtigkeit hätte, und wenn die Tänie oder vielmehr der Reif, der hier die Stelle der Tänie vertritt, wirklich als Auszeichnung gefasst werden müsste, was zweifelhaft,[2] so liesse sich für den zweiten Kopf allerdings nicht wohl ein anderer Dichter als Aristophanes in Vorschlag bringen. Denn von den Zeitgenossen des Menander durfte keiner einen bevorzugten Rang neben ihm beanspruchen, davon abgesehen, dass dieselben sich gewiss in Bezug auf Bärtigkeit trugen wie er (nämlich bartlos). Es muss auch

[1] Welcker Mon. d. Inst. V. 55, dazu Annal. 1853. p. 250 = A. D. V. Taf. 3. p. 40; Kekulé Kunstmuseum II. 1.; Baumeister Denkm. I. p. 128; Arndt-Bruckmann Portr. No. 124.

[2] Vgl. Stark. Arch. Ztg. 1859. p. 87. u. Wolters Gipsabg. zu No. 1311.

zugestanden werden, dass der mit der Tänie geschmückte Kopf entschieden den Charakter der älteren Zeit (Anfang des 4. Jahrhunderts) trägt. Die Schwäche der Welcker'schen Beweisführung lag darin, dass er 1. von einer ungesicherten Prämisse ausgieng (Menanderbedeutung der sitzenden Statue im Vatican) und dass er 2. den Verwandtschaftsgrad zwischen dem bartlosen Kopf der Doppelherme und den für Menander erklärten Bildnissen viel zu hoch anschlug. Die Verwandtschaft war nur grade gross genug, um vorkommenden Falls kein absolutes Hindernis zu sein für Annahme der gleichen Person. Trotzdem schlossen sich eine Zeit lang die Mehrzahl der Erklärer der Welcker'schen Deutung an.[1] Nur Stark (a. a. O.) nahm ernstlichen Anstoss an der mangelnden Kahlheit und wollte den Aristophanes durch Kratinos, den etwas älteren Rivalen desselben, ersetzen, dessen Statue auch im Zeuxippos von Constantinopel neben oder in Beziehung zu einer solchen des Menander aufgestellt war.[2]

Nun ist freilich die Menanderbedeutung des Doppelhermenkopfes, nachdem sich ihre Begründung durch die vaticanische Statue als nichtig erwiesen hat, neuerdings auf anderem Wege wieder einigermassen zur Geltung gekommen, im Anschluss an die beiden Porträtmedaillons und an den von Studniczka auf sie basierten statuarischen Typus (s. Menander), aber immer noch in sehr schwankender und unentschiedener Weise, so dass es fast vermessen, weitere Folgerungen darauf zu basieren. Auch können wir nicht umhin, die Schwierigkeit wegen der mangelnden Kahlheit am sog. Aristophanes in ihrer vollen Stärke anzuerkennen. Dieselbe wird weder durch die gezwungene Interpretation Welckers[3] noch durch die auf die flüchtige Ausführung des Schädels begründete Annahme, dass der Künstler auf eine hohe Aufstellung rechnete, wo die Glatze doch nicht sichtbar gewesen wäre (Friederichs-Wolters), aus der Welt geschafft. Und die Neigung der Porträtkünstler, derartige Mängel zu verdecken (Baumeister), tritt eigentlich erst bei den Römern deutlich hervor. — Die Ersetzung aber des Aristophanes durch einen seiner Rivalen, Kratinos oder Eupolis, bei denen das Postulat der Kahlheit wegfiele, will deswegen nicht besonders befriedigen, weil keiner von ihnen für sich allein in gleicher Weise wie jener als Repräsentant der älteren Komödie gelten konnte.

[1] E. Braun, Friederichs-Wolters (No. 1311), Kekulé (Kunstmuseum No. 688); Michaelis, Baumeister u. A.

[2] Christod. Ecphr. v. 357 ff.

[3] Vgl. Stark a. a. O. p. 88.

Bei Plutarch[1] wird zwar Aristophanes sehr ungünstig beurteilt und weit hinter Menander zurückgestellt. Aber der Umstand, dass grade nur er mit demselben verglichen wird, beweist doch, dass er in der allgemeinen Meinung die erste Stelle unter den früheren Komikern einnahm und daher der passendste, wenn nicht der einzig passende Gegenpart zu Menander war.

Diese Verlegenheit, einen würdigen Kandidaten für den zweiten Kopf der Doppelherme zu finden, wirkt natürlich auf die ohnehin zweifelhafte Beglaubigung des ersten zurück, so dass man schliesslich geneigt wird, auch die Menanderprämisse preiszugeben, ohne welche gar kein Grund mehr vorhanden, an Aristophanes zu denken.

Eine nicht sehr gute, aber echte, ebenfalls unterlebensgrosse Wiederholung der Doppelherme befindet sich in Wilton House (Michaelis Anc. Marb. p. 679. No. 35).

Ferner mag angeführt werden, dass ein stark an den eben besprochenen sog. Aristophanes erinnernder Kopf unter dem gleichen Namen in einer lebensgrossen Doppelherme der Sammlung Campana im Louvre, Karyatidensaal, Cat. somm. No. 84 (abg. D'Escamps pl. 46), vorkommt, hier nicht mit einem unbärtigen Kopf, sondern mit einer Replik des fälschlich für Sophokles genommenen Bildnisses im brit. Museum und in Berlin (oben p. 142ff.) verbunden. Indes geht neben dem Ähnlichen (steile Stirn, tiefliegende Augen, schlichtes, über der Stirn dünnes Haar, massiger Bart) auch manches Abweichende mit (tieferer Einschnitt an der Nasenwurzel, runderer Scheitel), so dass doch wohl nicht an die gleiche Person gedacht werden kann. Ob die Köpfe schon vor dem Erscheinen des Welcker'schen Aufsatzes (1852) die Namen Sophokles und Aristophanes führten, weiss ich nicht, und ebenso kann ich nicht sagen, ob sie sicher zusammen gehören. Für eine Fälschung scheint die Arbeit zu gut. Sonst wäre man in den Ateliers des Cav. Campana schon fähig gewesen, auf Grund der neu gefundenen Bonner Herme und des neu aufkommenden Sophoklestypus zur Abwechslung einmal diese beiden Dichter zusammenzustellen.

Fälschlich ist von E. Braun die Neapler Doppelherme, Gerhard-Panofka No. 369, Inv. 6236 (abg. Arndt-Bruckmann 125—127),[2] früher

[1] Plut. Comp. Aristoph. et Men.

[2] Mon., Annal. e Bull. 1854. p. 48; Mus. borb. VI. 43.

Apollodorus und Terenz genannt,[1] nach der Bonner ebenfalls als Aristophanes und Menander bezeichnet worden, da doch das Profil bei beiden, und der Charakter der Haare und des Bartes beim angeblichen Aristophanes ganz verschieden. Die Stirn des bärtigen Neapler Kopfs ist nicht gradaufsteigend wie dort, sondern läuft in der gleichen Flucht wie die Nase, die Haare sind seitwärts nach vorn gestrichen und von keinem Reif umgeben, der Bart ist krauser gelockt als am Bonner und schmiegt sich mehr den Formen des Untergesichts an. Er erinnert entfernt an Metrodor, wie ja auch eine Büste des letzteren in Wilton House (Michaelis p. 677. No. 20) vielleicht mit Bezug auf die Neapler Doppelherme die moderne Aufschrift Aristophanes erhalten hat.

Auf einer von diesen Doppelhermen ganz unabhängigen, diesmal nachweisbar falschen Basis beruht die Bezeichnung Aristophanes bei einer Herme in den Uffizien zu Florenz, Inschriftsaal No. 280 (Dütschke III, No. 420). Das kopflos aufgefundene, jetzt mit einem bärtigen Bildnis verbundene Hermenstück trägt auf drei Zeilen in quadraten Lettern die Aufschrift **ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΦΙΛΙΠΠΙΔΟΥ** (statt Φιλίππου) **ΑΘΗΝΑΙΟΣ**.[2] Es stammt mit zehn andern Hermenschäften aus der Villa Hadrians[3] und kam unter Julius III. (1550—1555) nach Rom, später in den Besitz des Cardinals Ferd. von Medici. Wahrscheinlich schon in der Villa Julius' III. wurde es mit einem ältlichen, langes gescheiteltes Haar tragenden Griechenkopf verbunden, wie man aus den Abbildungen bei Ach. Statius Taf. IX und Faber No. 34 sehen kann. Doch hatte bereits Ursinus erkannt, dass derselbe nicht zugehörig, weshalb er in der Ausgabe der Imagines von 1570 die Herme ohne den Kopf abbildete[4] (allerdings ganz ungenau, die Aufschrift mit runden Lettern und der Name Aristophanes in zwei Zeilen gebrochen). Bellori, Sandrart, Gronov publicierten die Abbildung des Statius weiter. Gegenwärtig und wohl schon seit Anfang dieses Jahrhunderts ist ein anderer, etwas jüngerer Kopf von zweifelhafter Porträthaftigkeit, mit satyreskem Stirnhaar und ge-

[1] Wahrscheinlich weil Visconti für eine ähnliche Doppelherme der Galleria geografica (abg. Icon. rom. Taf. X. 1. 2. 4) diese Namen vorgeschlagen hatte. Gerhard meinte, es handle sich beidemal um das gleiche Denkmal.

[2] Kaibel No. 1140.

[3] Vgl. Pighius bei Michaelis Bildn. des Thukydides p. 16. Anm. 24.

[4] Imag. p. 29 u. dazu praef. p. 6.

rundetem Bart auf die Herme gesetzt (Phot. Brogi. 4084),[1] ebenfalls natürlich nicht zugehörig, wie schon die Verschiedenheit des Marmors und der zwischengesetzte Hals beweisen. Dütschke, Welcker und Andere, welche in neuerer Zeit darüber geschrieben, scheinen den früheren mediceischen Kopf und den jetzt aufgesetzten für identisch zu nehmen, was doch selbst unter der Voraussetzung noch so schlechter Abbildungen bei Statius und Faber nicht zulässig. Auch die von Welcker behauptete Ähnlichkeit des jetzigen Florentiner Aristophanes mit dem bärtigen Kopf der Bonner Doppelherme ist eine ganz oberflächliche und wird durch die Verschiedenheit des Stirnhaars und der Augenbildung wieder vollkommen aufgehoben. Den Zeugnissen von Aristophanes' Kahlheit gegenüber kann nur die grösste Voreingenommenheit noch an der traditionellen Bezeichnung der Florentiner Herme festhalten.

Noch weniger kommen natürlich Köpfe in Betracht, die bloss nach dieser, resp. nach der mediceischen bei Statius, benannt sind, wie der sog. Aristophanes im Capitol, Philosophen-Zimmer No. 30 (abgeb. Bottari I, 35),[2] ein guter Griechenkopf mit breiter, ziemlich hoch oder rückwärts sitzender Binde, leicht nach oben gerichtet; übrigens von sehr diskutierbarer Ähnlichkeit mit dem mediceischen.

Der Kopf in Madrid, Hübn. No. 150, auf moderner Herme mit der Aufschrift Aristophanes, hat mit all' diesen nichts zu thun. Er ist von polykletischem Charakter (Diadumenos) mit bacchisch gescheiteltem Haar, das von einer breiten[3] Binde umgeben ist; der Bart etwas altertümlich gelockt. Warum zu einem Aristophanes gemacht, weiss ich nicht. Ob bloss wegen der an die mediceische Herme erinnernden Scheitelung der Haare?

Endlich mag noch erwähnt werden, dass Winckelmann durch die Epheubekränzung des Bildnisses der Anthologie (oben p. 174) und durch die Hindeutungen auf die Kahlheit des Aristophanes sich hat verleiten lassen, eine Silensmaske auf einem geschnittenen Stein (abgeb. Mon. ined. No. 191) für ein Porträt des Dichters zu nehmen.

[1] Ob der bei Agost. Penna Viaggio pittor. n. V. Adriana 1836. III. Taf. 44 abgebildete Kopf den jetzigen giebt oder nur eine weitere Reproduktion des Statius'schen ist, kann ich nicht sagen, da mir das Buch nicht zur Verfügung steht. Ich vermute das Erstere.

[2] Righ. I. 111.

[3] Nicht „wulstigen" (Hübner).

Thukydides[1]

[Taf. XVIII und XX]

Thukydides, des Oloros Sohn, aus angesehener Familie, war im Jahre 424 Stratege und Flottenführer, woraus man auf sein damaliges ungefähres Alter (mindestens dreissig Jahre) schliessen kann. Er wurde, weil ihm der Entsatz von Amphipolis misslang, zum Tode verurteilt, welcher Strafe er sich durch freiwillige Verbannung entzog. Er verlebte die letzten zwanzig Jahre des peloponnesischen Kriegs im Exil, teils auf seinen thrakischen Besitzungen, wo er sein Geschichtswerk abfasste, teils auf Reisen. Nach Beendigung des Kriegs erhielt er die Erlaubnis zur Rückkehr. Wie lange er dann noch gelebt, wissen wir nicht. Nach einer Nachricht starb er schon im fünfzigsten Lebensjahr, nach einer anderen etwa im siebzigsten.

Litterarisch erwähnt wird eine eherne Statue des Thukydides im Zeuxippos zu Constantinopel,[2] in welcher er mit erhobener Rechten, wie es scheint als Redner, dargestellt war.[3] Aus einer Stelle des Pausanias[4] muss man auch auf eine Statue auf der Akropolis von Athen schliessen; während das Denkmal (μνῆμα) am melitischen Thor[5] wohl nur aus einer Grabstele bestand.

Die ikonographische Grundlage ist auch hier wie bei Herodot und hier noch ausschliesslicher die mit Aufschriften versehene Neapler Doppelherme. Denn die kurze Beschreibung bei Marcellinus,[6] wonach die Gesichtszüge des Thukydides gedankenvoll, sein Kopf und die Haare von spitzer Bildung gewesen seien, der übrige Habitus seinem Geschichtswerk entsprochen haben soll, ist teils zu allgemein, teils zu unklar, und der Schriftsteller selbst zu wenig zuverlässig, um jenem Denkmal gegenüber irgendwie in Betracht zu kommen.[7]

Der Kopf der Doppelherme ist abgebildet Taf. XVIII und XX.[8] Die Aufschrift giebt wieder den blossen Personennamen

[1] Hauptschrift: Michaelis Die Bildn. des Thukydides. 1877, deren Ergebnisse Welzhofer im Rhein. Mus. 1878 p. 620 ohne stichhaltige Gründe anzufechten suchte. S. die Replik von Michaelis ebenda 1879. p. 149.

[2] Bei Christod. Ecphr. v. 372 ff.

[3] Michaelis a. a. O. p. 8. Anm. 40.

[4] Paus. I. 23. 9.

[5] Paus. a. o. O.

[6] Vit. Thuc. 34.

[7] Vgl. Michaelis p. 7.

[8] Und ausserdem an den gleichen Orten, wo schon Herodot. Vgl. oben p. 159. Anm. 1. Ebenda im Text das Nötige über die Geschichte der Herme.

ΘΟΥΚΥΔΙΔΗϹ, diesmal ohne Versehen. An ihrer Echtheit zu zweifeln, ist so wenig ein Grund wie bei Herodot; der Schriftcharakter ist beidemal ganz der gleiche. Schon die kurzen schrägen Striche am K sprechen gegen eine Fälschung.[1] Immerhin ist es sonderbar, dass hier der Name ein wenig aufwärts gehend am untersten Rand der Herme angebracht ist, während der des Herodot passender und stilgemässer weiter oben. – Es ist das Bildnis eines Mannes von ca. 50 Jahren mit schon fast kahlem Scheitel (zumal nach dem Wirbel zu), schmalen Augen und kurzem, wie in Stufen geschnittenem Bart, an dem zwei kleine divergierende Büschel unter der Unterlippe sich bemerkbar machen; die Stirn von drei starken Horizontalfalten durchfurcht. Die Arbeit aller Feinheit entbehrend, aber die Erhaltung gut; nur die Nasenspitze neu.

Eine bessere Wiederholung dieses Kopfes entdeckte Michaelis in den siebziger Jahren in Holkham Hall, Mich. Anc. Marbl. p. 310 No. 26 [abgeb. Taf. XX][2]; auf ungebrochener Büste mit Gewand über der linken Schulter, der Kopf ein wenig nach rechts gewandt. Die Übereinstimmung mit dem vorigen erstreckt sich bis ins Einzelne, so dass beide auf das gleiche Original zurückzuführen. Nur ist die Glatze hier etwas umfangreicher und bilden Stirn- und Scheitellinie einen schärferen Winkel. Die Arbeit ist feiner und verständnisvoller, der Ausdruck lebendiger und bedeutender.

Eine dritte Replik von weichlicherer Modellierung soll nach Winter[3] der sog. Isokrates im Museo Torlonia No. 33 (abgeb. Gall. Giustiniani II. 37) sein.[4]

Nach dem, was uns über die Wertschätzung des Thukydides im Altertum bekannt ist, könnten wir uns schon denken, dass sein Bildnis erst in der alexandrinischen Periode und dann natürlich nach freier Erfindung geschaffen worden wäre. Allein die Behandlung der Gesichtsformen und der Haare, sowohl bei der Doppelherme als bei der Holkhamer Büste – über die torlonische Replik kann ich nicht mehr urteilen –, ist durchaus die der älteren vorlysippischen Zeit. Daher kann auch die Büstenform, in der uns das sonst mass-

[1] Michaelis p. 2.

[2] Michaelis Taf. 1 u. 2; danach die Vorderansicht bei Baumeister III. p. 1809 und bei uns.

[3] Jahrb. des Inst. V. p. 157.

[4] Wenn es nicht etwa eine Verwechslung mit No. 29 daselbst (abgeb. Monum. Torl. VIII. 29), welches Bildnis ich mir bei einem früheren Besuch der Sammlung als verwandt mit Thukydides notiert habe.

gebende Holkhamer Exemplar entgegentritt, nicht als das Ursprüngliche angesehen werden. Ebensowenig freilich die Form der Doppelherme, welche immer die Existenz von Einzelbildnissen voraussetzt. Die lebendig schöne Haltung der Büste dürfte am ehesten einer Statue entnommen sein, wie ja überhaupt die meisten Griechenbildnisse auf Statuenoriginale zurückgehen. Michaelis denkt an die Bronzestatue im Zeuxippos mit der erhobenen Rechten, wo Thukydides nach älterer (also eben vorlysippischer) Gepflogenheit nicht speciell als Meister der Geschichtsschreibung, sondern als beredter Staatsmann aufgefasst war, und damit würde nach Winter die auf Bronzetechnik hinweisende Arbeit stimmen. Dass dann der Urheber unter den Künstlern der zweiten attischen Schule zu suchen wäre, versteht sich von selbst. Aber ob gerade Silanion (Winter), wird auf dem Wege der Stilanalyse schwerlich auszumachen sein. Übrigens sind die Namengebungen der Statuen bei Christodor wie auch seine Schilderungen sehr zweifelhafter Natur. K. Lange[1] vermutet nicht ohne Grund, dass in sehr vielen Fällen der Dichter selber der Täufer war.

Was die Authenticität der Züge betrifft, so lässt sich darüber etwa Folgendes aufstellen.

Eine öffentliche Ehrenstatue scheint dem Thukydides bei Lebzeiten nicht errichtet worden zu sein, und unmittelbar nach seinem Tode auch nicht. Aus der blossen Erinnerung konnte aber nach zehn oder zwanzig Jahren, wenn anders das Versäumte wirklich so bald nachgeholt wurde, kein einigermassen treues Bildnis geschaffen werden. Und doch sind Merkmale vorhanden, die auf eine reale Grundlage hinweisen. Ganz richtig fragt Michaelis, warum der Künstler dem Thukydides eine Glatze gegeben, zumal dem reichen Haarschmuck des älteren Herodot gegenüber, wenn er nicht durch den Zwang des Urbildes dazu veranlasst war? Und warum die eckige Schädelform, das zweiteilige Bärtchen unter der Unterlippe, die absonderliche Bildung des Mundes? Man darf ja auch bei Phantasieporträts nicht den Anspruch erheben, jedes Detail aus dem Charakter des Dargestellten erklären zu können. Aber wo sich eine grössere Zahl solcher Zufälligkeiten beisammen finden, wird man unwillkürlich zur Annahme eines Vorbildes nach dem Leben gedrängt. Es scheint also, dass dem Schöpfer des Bildnisses in der That bei seiner Arbeit ikonische Hilfsmittel, etwa privater Natur, zu Gebote gestanden haben.

[1] Im Rhein. Mus. 1880. p. 110ff.

Ohne hinreichende Ähnlichkeit werden auf Thukydides bezogen:

Die Herme im Capitol, Philosophenzimmer No. 60 (abgeb. Bott. I. 68)[1], ohne Glatze mit fettem Unterkinn. In den Proportionen und im Charakter von Haar und Bart einigermassen an den Kopf der Doppelherme erinnernd, im Ausdruck verschieden. Ein Bildnis der hellenistischen Zeit, von Winter mit Unrecht noch als späte manirierte Wiederholung der obigen gefasst.

Der Kopf im Louvre, Descr. 592, jetzt 317 (abgeb. Bouillon III. bustes pl. 4)[2], mit krauserem Haar, ohne Glatze und mit kürzer geschnittenem Bart. Wohl ein nachhadrianischer Römer.

Der Kopf des sitzenden sog. Periander in Villa Borghese (abgeb. Clarac. pl. 848), ebenfalls mit krausem Haar. „Neuerdings nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf Thukydides bezogen“[3]; eine Behauptung, der ich, was die Wahrscheinlichkeit betrifft, nicht beipflichten kann.

Auch der Gemmenkopf des Dexamenos (abgeb. Furtwängler Jahrb. d. Inst. 1888. Tf. 8. 8), obgleich er noch dem 5. Jahrhundert angehören mag, hat eine viel zu geringe Ähnlichkeit, um mit Thukydides in Verbindung gebracht werden zu dürfen.[4]

Schliesslich noch eine Bemerkung zu der Stelle des Marcellinus. Es ist seltsam, dass die spitze Stirnbildung, welche Marcellinus als ein charakteristisches Merkmal des attischen Geschichtsschreibers hervorhebt[5], nicht beim Kopf des Thukydides, wohl aber bei dem des Herodot, namentlich in ganz auffälliger Weise bei der farnesischen Einzelherme (Taf. XIX) vorkommt. Träte sie bei der Doppelherme ebenso prägnant zu Tage — und bis zu einem gewissen Grad ist es auch hier der Fall —, so könnte man sich fragen, ob etwa mit den Aufschriften eine Verwechselung vor sich gegangen, so dass der Herodot vielmehr ein Thukydides und umgekehrt. Diese Frage wäre um so eher erlaubt, als das Profil des Thukydides, sein dünnes Stirnhaar und die unbedeckten Ohren recht gut zu den Herodotmünzen stimmten, während das steile Profil etc. des anderen Kopfes damit im Widerspruch. Dann müsste man bei der Einzelherme annehmen,

[1] Ach. Statius Ill. vir. vult. 37.
[2] Clarac pl. 1103.
[3] Helbig Führer II². No. 984.
[4] Vgl. oben p. 101.
[5] Τὴν κεφαλὴν καὶ τὰς τρίχας εἰς ὀξὺ πεφυκυίας.

dass sie erst nachträglich nach jener beschrieben worden sei. Allein was durchaus nicht stimmen würde, das ist der Bart, der beim Thukydides der Doppelherme kurz und stramm, auf den Münzen lang herabhängend gebildet ist, so dass der Kopf sich eigentlich ebensoweit vom Münztypus entfernt, wie der des Herodot. Vielleicht wird man auch sagen müssen, dass das etwas jüngere Lebensalter, obgleich im Ganzen kein grosser Unterschied ist, eher dem späteren als dem früheren Geschichtsschreiber zukommt. Es scheint daher kaum statthaft, die Marcellinusstelle auf diese Weise mit den Denkmälern in Einklang zu bringen. Michaelis[1] ist geneigt, dieselben als unverbürgte Tradition völlig preiszugeben.

Sokrates

[Taf. XXI—XXIV]

Sokrates gehört noch ganz dem 5. Jahrhundert v. Chr. an; die zweite Hälfte seines Lebens deckt sich so ziemlich mit der Dauer des peloponnesischen Kriegs. Er war in niedrigem Stande geboren (469), lebte stets in tiefer Armut, ein Philosoph von Gottes Gnaden, der seine Weisheit nicht um Geld verkaufte, sondern aus innerem Drang den Empfänglichen unter der athenischen Jugend mitzuteilen suchte, erhaben über Ruhmsucht und Eitelkeit, furchtlos seinem Märtyrerschicksal entgegengehend. Als er zum Giftbecher verurteilt wurde, stand er im siebzigsten Lebensjahre.

Diese schöne und tapfere Seele wohnte aber bekanntlich in einem unschönen Leibe, an dem namentlich die Ähnlichkeit mit dem Silenstypus der griechischen Kunst auffiel.[2] Nach den zum Teil ihm selber in den Mund gelegten, eben deshalb vielleicht etwas übertriebenen Schilderungen seines hässlichen Äusseren hatte er eine untersetzte, breitschultrige Figur mit hängendem Schmerbauch[3],

[1] Mich. a. a. O. p. 7.

[2] Plato Sympos. 215. B: Φημὶ γὰρ δὴ ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς Σειληνοῖς . . . . . . καὶ φημὶ αὖ ἐοικέναι αὐτὸν τῷ Σατύρῳ τῷ Μαρσύᾳ. ὅτι μὲν οὖν τό γε εἶδος ὅμοιος εἶ τούτοις ὦ Σώκρατες, οὐδ' αὐτὸς δή που ἀμφισβητήσαις . . . . Xen. Symp. IV. 19: Νὴ Δί', ἔφη ὁ Κριτόβουλος, ἢ πάντων Σειληνῶν τῶν ἐν τοῖς σατυρικοῖς αἴσχιστος ἂν εἴην. Ὁ δὲ Σωκράτης καὶ ἐτύγχανε προσεμφερὴς τούτοις ὤν.

[3] Xen. a. a. O. II. 19.

ein Gesicht mit vorquellenden Krebsaugen[1], aufgestülpter Nase mit weitgeöffneten Löchern[2], grossem Mund mit dicken Lippen[3], wozu dann noch die Glatze[4] und der dicke Hals, der ihm ein stupides Aussehen gab, hinzuzufügen.[5] Die Kahlköpfigkeit und die Stülpnase hebt ausserdem Lucian[6] hervor. Dagegen werden die Augen gerühmt von dem Physiognomiker Adamantios[7] als ὑψηλοὶ μεγάλοι τε καὶ εὐαγεῖς καὶ ὑγρὸν βλέποντες.

Von einstigen Denkmälern wird nur eine Bronzestatue erwähnt, welche die Athener, um ihre Reue über die Verurteilung des Sokrates zu bezeugen, im sogenannten Pompejon hätten aufstellen lassen, angeblich ein Werk des Lysippos.[8] Die Urheberschaft des sikyonischen Künstlers scheint sich aber nicht gut mit dem angegebenen Motiv der Aufstellung zu vertragen; denn die Reue soll gleich nach Sokrates' Tode erfolgt sein[9], während mindestens vierzig Jahre, wenn nicht ein halbes Jahrhundert von da bis zum Auftreten des Lysippos vergiengen. Das Sühnbild der Athener und die Statue des Lysippos, wenn anders eine solche existierte, könnten daher leicht zwei verschiedene Werke gewesen sein.

Die erhaltenen Sokratesbildnisse

A. Hermen, Büsten und Köpfe

1. Nackte Herme im Capitol, Philosophenzimmer No. 4 (abgeb. Bottari I. 14).[10] Ein in den Formen dem Silenstypus verwandter, doch edler aufgefasster Kopf mit hoher, kahler Stirn und halbkreisförmigem Schnurrbart, dessen einzelne Partieen wie Radien nach einem Mittelpunkt laufen, und der sich in die zwei symmetrischen Flammenspitzen des Bartes verliert. Nase, linke Gesichtshälfte, Herme neu.

[1] Ὀφθαλμοὶ ἐπιπόλαιοι ibid. V. 5.

[2] Τὸ σιμὸν τῆς ῥινός, μυκτῆρες ἀναπεπταμένοι ibid. 6.

[3] Παχέα τὰ χείλη. ibid. 7.

[4] *Coma cadente.* Sidon. Apoll. epist. IX. 9. 14.

[5] ***Stupidum esse Socratem dixit (Zopyrus) et bardum, quod jugula concava non haberet.*** Cic. de fato. 5.

[6] Luc. Dial. mortuorum 20, Menippi et Aeaci.

[7] Adamantios I. 9.

[8] Tertullian Apolog. 14 u. Diog. Laert. II. 43.

[9] Ἀθηναῖοι δ' εὐθὺς μετέγνωσαν, ὥστε κλεῖσαι καὶ παλαίστρας καὶ γυμνάσια. καὶ τοὺς μὲν ἐφυγάδευσαν, Μελήτου δὲ θάνατον κατέγνωσαν. Σωκράτην δὲ χαλκῇ εἰκόνι ἐτίμησαν ἣν ἔθεσαν ἐν τῷ πομπείῳ, Λυσίππου ταύτην ἐργασαμένου. Diog. a. a. O.

[10] Righetti I. 23. 2.

2. Herme mit Schultergewand im Capitol, ebenda No. 5 (abgeb. Bottari I. 15)[1], ungebrochen. Hässlicher Silenskopf mit dickem, kurzem Hals und anliegendem, spitzem Bart; die Stirn eine einzige grosse oben zurückgewölbte Fläche bildend. Die Gesichtshälften ungleich. Von E. Braun[2] über Gebühr gerühmt.

3. Herme in der Sala de' capitani des Conservatorenpalastes mit ungebrochenem Bruststück, auf welchem in grossen Lettern die moderne Aufschrift **ΣΟΚΡΑΤΗΣ** (sic); unter der Herme ein Block von anderem Marmor mit der Aufschrift **ΣΟΦΡΟΝΙΣΚΟΥ** (sic) **ΑΘΗΝΑΙΟΣ**.[3] Von klugem Ausdruck; die Stirn kugelförmig, der Bart einteilig. Im Allgemeinen der Pariser Herme (No. 16) ähnlich.

4. Kopf auf Herme mit Schultergewand im Vatican, Musensaal No. 514 [abgeb. Taf. XXII][4], von Roma vecchia; der Hermenschaft mit dem Namen **CWKPATHC** der Villa Negroni entnommen. Zurückliegende Stirn, wulstige Brauen- und Augenmuskeln, kurze klobige Nase (alt), die Haare lose hinter die Ohren gestrichen, der Bart spitz zulaufend. Von sehr guter Erhaltung.

5. Herme in der Candelabergallerie des Vaticans No. 140 (abgeb. Mus. Chiar. III, Mon. Amaranz. 37).[5], anfangs der zwanziger Jahre bei Tor Marancio gefunden. Die Nase sehr kurz und aufgestülpt; sonst diskret behandelt, der Bart in der Mitte zwei Spirallocken bildend. Hals und Hinterkopf neu.

6. Kopf in der Galleria geografica des Vaticans (Beschr. der Stadt Rom II. 2. p. 282. 59), mit niedriger, zurückgewölbter Stirn und tiefliegenden Augen (ohne Pupillen); nicht so hässlich wie meist, aber auch nicht so charakteristisch und sehr verwaschen. Er sitzt auf rundem Hals- oder Brustausschnitt. Bloss die Spitze der Stumpfnase neu.

7. Kopf im Casino des Pirro Ligorio, früher mit einem ebenda befindlichen (jetzt auf Plato bezogenen) Kopf als Doppelherme verbunden.[6] Frühestens 2. Jahrhundert n. Chr.

[1] Montagnani Mus. Cap. III. 1. Taf. 15.
[2] Museen u. Ruinen Roms p. 179.
[3] Wahrscheinlich die bei Statius VI. abgebildete, welche beide Aufschriften auf einem und demselben Hermenstück vereinigt zeigt, und die bei Fulv. Ursinus p. 51. 3, wo die Aufschriften weggelassen. Kaibel Inscr. falsae. 261.
[4] Pio Clem. VI. 28. 2; Pistolesi V. 94. 2.
[5] Abguss in der Villa Medici.
[6] Helbig Jahrb. d. Inst. I. p. 71. 3.

8. Nackte Herme in Villa Albani No. 1040 [abgeb. Taf. XXIII],[1] 1736 bei Tusculum gefunden. Ein ungewöhnliches, künstlerisch vortreffliches Sokratesbildnis: wahrhaft abstossende Gesichtsformen, und doch von dämonischer Anziehungskraft. Charakteristisch besonders die wulstigen zur Nasenwurzel gezogenen Brauen, welche so stark ausgeprägt nirgends wiederkehren. Auch der verhältnismässig kurze, gerundete, etwas zweigeteilte Bart weicht von dem aller anderen Sokratesbildnisse ab.

9. Clipeus ebenda No. 98 mit lebensgrossem Sokrateskopf. Die kahle Stirn übermässig hoch, sonst ziemlich normale Formen. Aber geringe Arbeit.

Eine geringe und verdächtige Herme ebenda, Portico del Bigliardo No. 306, mit Glatze.

10. Kopf im Museo delle Terme, Saal XII. 1, gefunden beim Capitol (Guida p. 90 No. 1).

11. Farnesische Herme in Neapel, Längscorridor, Gerh. No. 325; Inv. 6415 [abgeb. Taf. XXIV], mit Namen und Denkspruch des Sokrates auf dem nie vom Kopf getrennten Schaft. Der Denkspruch, schon von Faber Imag. zu No. 134 ediert[2], ist Plato's Criton p. 46b entnommen und lautet: Ἐγὼ οὐ νῦν πρῶτον ἀλλὰ καὶ ἀεὶ τοιοῦτος οἷος τῶ(ν) ἐμῶν μηδε(νὶ ἄλ)λῳ πείθεσ(θαι), ἢ τῷ λόγῳ (ὅς ἄν) μοι (λογιζομένῳ βέλτιστος φαίνεται).[3] In den Formen tritt der Silenstypus nicht stark hervor. Die Brauen sind regelmässig gewölbt, der Scheitel fast ganz kahl, das Seitenhaar in Schlangenlinien herablaufend, der Bart lang und einteilig. Späte Arbeit.

12. Büste ebenda, Gerhard No. 335, Invent. 6129 [abgeb. Taf. XXII], mit nacktem eckig geschnittenem Bruststück. Der Kopf vom Typus des vaticanischen im Musensaal (4), doch die Brauen regelmässiger gebogen. Die Nase alt, sehr kurz und mit der Spitze aufwärts gerichtet, aber der Rücken nicht ein-, sondern eher auswärts gebogen. Ebenfalls aus Sammlung Farnese.[4]

[1] Schuster Portr. d. gr. Philosophen Taf. I. 4; Baumeister Denkm. III. p. 1683; Christ Gr. Litt. 16.

[2] Nicht erst bei Visconti Pio Clem. VI. p. 149. 1.   [3] Kaibel No. 1214.

[4] Es ist ohne Zweifel dieselbe, die schon bei Statius XL, bei Fulv. Ursinus Imag. 51. 1 und danach bei Bellori Imag. philos. 34. 1 abgebildet ist, zu Statius Zeit *in hortis Caesiis*. Aber auch in der bei Faber 134 *apud Cardinalem Farnesium* kann trotz dem runden Brustausschnitt nicht wohl ein anderer Kopf (etwa der in Galleria geografica 6) gemeint sein. Es giebt nur zwei Sokrateskӧpfe in Neapel, und der mit dem Denkspruch (11) ist es sicher nicht. Hier wäre also einmal die Abbildung bei Ursinus besser als die des Gallaeus.

13. Kopf in Palermo (abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. 559), mit dem Namen auf der modernen Herme. Im Allgemeinen dem vaticanischen des Musensaals (5) ähnlich, mit verschiedenem Ausdruck.

14. Büste im Palazzo Corsi-Salviati zu Florenz (Dütschke II. p. 209. 448), mit kugelförmig vortretender Stirn.

15. Büste im Turiner Museum, Saal der Büsten, Mitte (bei Dütschke IV. p. 86 nicht verzeichnet), ziemlich gutes Bildnis.[1]

16. Nackte Herme im Louvre, Saal der Karyatiden, Descr. No. 526, Cat. somm. 59 [abgeb. Taf. XXI][2], vom Typus des capitolinischen No. 4*(1), doch der Bart etwas weniger stilisiert. Ziemlich gut erhalten.

17. Herme mit Gewand ebenda, Corrid. der Venus von Milo, Descr. 534, Cat. somm. 334 (abgeb. Bouill. III. bustes pl. 4)[3], ausserordentlich ergänzt und von später Arbeit (Pupillen); im Allgemeinen aber vom gleichen Typus wie die vorige, von der sie sich etwa durch eine höhere Nase und weniger ausladende Locken unterscheidet. Der längere Bart beruht wohl nur auf falscher Restauration.[4]

Bronzekopf ebenda, Descr. p. 246 (abgeb. Clarac pl. 1101. 2919. A), modern.

17a. Büste in der Sammlung Anglona zu Madrid (Hübn. No. 583), aus schwarzem Marmor, nach Hübner antik (?), mit moderner Namensaufschrift.

18. Herme in Blundell Hall (Michaelis p. 368. 164) mit Namensaufschrift auf dem (alten) Bruststück. Richtiges, nicht karikiertes Bildnis mit hoher, kahler, rundgewölbter Stirn.

Bronzebüste in Oxford, Mich. p. 592 No. 232 (abgeb. Chandler Marm. Oxon. I. 101), als Sokrates kaum kenntlich, und wohl mit Recht als ***suspicious*** bezeichnet.

19. Herme in Wilton House (Mich. p. 709. 178), echt aber schlecht.

20. Büste in Berlin No. 298 (abgeb. Krüger I. 3), aus der Sammlung Baireuth. Vom Typus des vaticanischen im Musensaal (4) mit

[1] Zu unterscheiden von der ebenda befindlichen Büste mit der modernen Namensaufschrift Sokrates (Dütschke IV. 156), welche mit dem Philosophen nichts zu thun hat.

[2] Visc. Icon. gr. I. Taf. 18a. 1. 2; Bouillon II. 73; Clarac pl. 1101. 2919C.

[3] Clarac pl. 1101. 2919 B.; Phot. Giraudon 1254.

[4] In der Description du Louvre sind bei dieser und der vorigen die Abbildungen, im Text des Musée de sculpture von Clarac die Verweisungsnummern verkehrt angegeben.

etwas weniger karikierten Formen. Der Hinterkopf schräg abfallend, die Nackenhaare in Ringellocken ausgehend.

21. Doppelherme in Berlin No. 391: Sokrates und Seneca (im Profil abgeb. in der Arch. Ztg. 1880 Taf. V)[1]; 1813 auf dem Terrain der Villa Mattei in Rom gefunden. Beide Köpfe mit den Namensaufschriften auf der Brust, die eine in griechischen, die andere in lateinischen Lettern. Sokrates in Untergewand und Mantel, mit dem Pariser Typus verwandt, aber die Seitenhaare kürzer, die Ohren frei. Etwas ungleiche Gesichtsseiten.

22. Kleine Doppelherme ebenda No. 299: Sokrates und Plato (?), erworben in Chiusi. Geringe römische Arbeit.

23. Herme in München, Glypt. No. 166, von Camuccini in Rom gekauft. Nase und Schnurrbart neu. Replik des Pariser Typus ohne die Scheitelbüschel.

23a. Bronzebüste in München, Glypt. No. 297 (Phot. Arndt), Replik der Neapler (12). Ob antik?

24. Büste in Dresden, Kat. von Hettner 1875 No. 84 (abgeb. Augusteum Taf. 70. 1)[2]; im Allgemeinen der Pariser Typus, aber gleich der Münchener wieder von schlichterer Auffassung. Die Brauen eckig, doch nicht wulstig zur Nasenwurzel gezogen. Auf moderner Gewandbüste.

25. Büste in Herrenhausen bei Hannover, Kat. Büsten No. 34. Ob antik, weiss ich nicht.

26. Kleines Marmorköpfchen in Kiel (Phot. und Abgüsse bei Milchhöfer), aus dem Forchhammer'schen Nachlass, mit der Notiz „Pergamon 1837" auf der Rückseite. Sehr silensartig, aber mit menschlichen Ohren. Vielleicht der Rest eines Clipeus.

27. Kleine Büste in Ny Carlsberg zu Kopenhagen, Kat. No. 334. Von Athen.

28. Kopf auf Statue mit Giftbecher in Petersburg No. 196 (abgeb. d'Escamps Coll. Campana pl. 48). Die Statue soll in Tusculum gefunden sein. Der Kopf, vom Pariser Typus, gehört nicht dazu.[3]

[1] Danach in meiner Röm. Ikon. I. Taf. 24. Frühere Publicationen bei Lorenzo Re *Seneca e Socrate*, und in den Mem. dell' acad. di Archeol. Rom. II. p. 157.

[2] Thes. Brandenb. tav. 321.

[3] Über den Verbleib eines zu Probalynthos in Attica gefundenen Sokrates (Descr. du Louvre 1848. p. 334) ist mir nichts Näheres bekannt. Über zwei Sokratesköpfe in Aquileja s. Nachtrag.

Zweifelhaft:

29. Sog. Sokrates im Capitol, Philosophen-Zimmer No. 6 (unediert).[1] Kopf auf nackter moderner Herme, stark abweichend von dem gewöhnlichen Typus, so dass man nicht recht sieht, warum es Sokrates sein soll: breite glatte Stirn bei völlig kahlem Scheitel, scharfgezogene Brauen, tiefliegende Augen mit Hahnentritt. Abgesehen von der ergänzten Stülpnase sind die Formen durchaus edel.

30. Sokratesartiger Kopf in der Gall. geografica des Vaticans (ob der sog. Diogenes bei Statius XII *in amphitheatro vaticano?*), mit hoher Kugelstirn, ohne eigentliche Glatze und das Schläfenhaar über dem Ohr nach vorn gestrichen. Der Bart unregelmässig angeordnet, auf der rechten Seite in drei Spirallocken, auf der linken in geschlängelte Stränge gegliedert. Der Kopf war in der Mitte durchgebrochen.

31. Herme in der casa del labrador zu Aranjuez (Hübn. Bildw. v. Madr. 173; abgeb. bei Azára Vida de Cic. Taf. 6)[2], mit Namensaufschrift auf dem modernen Bruststück.[3] Der Kopf mit rund ausladendem Schädel, wieder ohne Glatze, die Augen tief eingebettet unter geradlaufenden Brauen. Der Schnurrbart nicht rund um die Mundwinkel laufend und nicht sokratisch angelegt. Die Stülpnase ergänzt.

32. Büste in Sevilla (Hübn. Bildw. in Madr. 880), „vielleicht Sokrates".

33. Bronzebüstchen in Wien, Saal 13 No. 468 (abgeb. Eranos Vindobonensis 1893, auf dem Widmungsblatt), mit fast kahlem Scheitel, dem zweifelhaften capitolinischen (29) verwandt. „Wahrscheinlich mit anderen Philosophenporträts der Schmuck einer Bücherkiste." R. v. Schneider.

B. Münzen und geschnittene Steine

a. Contorniat aus der Sammlung des Fulvius Ursinus mit Kopf und Namensbeischrift des Sokrates (abgeb. bei Faber Imag. 133). Sokrates hat darauf einen völlig kahlen Scheitel, an den Schläfen ziemlich kurzes nach vorn laufendes Haar, die Ohren liegen frei.

Für die geschnittenen Steine kann ich bloss über einige Hauptsammlungen Auskunft geben.

[1] Abguss im Krystall-Palast zu Sydenham.

[2] Abguss in der Ec. des beaux-arts zu Paris No. 5054.

[3] Kaibel Inscr. falsae 262.

b. Fünf Intaglio's mit bärtigen Kahlköpfen in Florenz (abgeb. Gori Gemmae I. pl. 41 No. 4–8 = Reinach P. grav. pl. 20) scheinen richtig auf Sokrates bezogen zu werden, obgleich sie sich durch bald schlankeren, bald dickeren Hals unterscheiden. Auch hier der Scheitel völlig kahl, ohne Stirnbüschel, und die Ohren unbedeckt.

c. Karneol-Intaglio im Cab. des médailles zu Paris, Chab. No. 2038 (abgeb. Mariette II. No. 98 = Reinach P. grav. pl. 106). Hohe Stirn, weitgehende Kahlheit.

d. Achatonyx ebenda, Chab. No. 2036 (abgeb. Mariette II. 99 = Reinach P. grav. pl. 106). Der Kopf wohl als Sokrates gemeint, aber im Charakter ganz verfehlt, mit niedrigem überaus kahlem Schädel.

e. Karneol im Besitz des Herzogs von Devonshire (abgeb. Furtw. Jahrb. d. Inst. III. Taf. 11 No. 25)[1] mit der Aufschrift Agathemeros: Kopf nach rechts, vom Typus der albanischen Herme (10).

f. Von fünf als Sokrates bezeichneten Steinen des brit. Museums (No. 1507–1511) ist mir nur der im Katalog abgebildete No. 1510 bekannt, und dieser eine moderne Kopie des vorigen, ebenfalls mit der Aufschrift Agathemeros.

Unter den zahlreichen Intaglio's von Berlin, welche Tölken V. 34–44 und Furtwängler Beschreibung der geschnittenen Steine, No. 3185, 5023–5029 und 6971–6977 als Darstellungen des Sokrates fassen, befinden sich keine prägnanten Typen. Alle zeichnen sich durch grosse Kahlheit aus, sind aber zum Teil auf verschiedene Personen zu beziehen. Köpfe wie Tölken V. 49 = Furtwängler 6977 oder Tölken V. 39 = Furtwängler 6972 sind sicher auszuscheiden, der letztere vielmehr mit dem viscontischen Chrysippos (Herme in V. Albani) verwandt. Am ehesten Sokrates

g. Der rote Jaspis, Tölken V. 41, (abgeb. Furtwängler 6975).[2]

h. Ein schöner Onyx-cameo der Biehler'schen Sammlung in Wien (abgeb. Wieseler Gött. Nachr. 1882 Taf. I. 11) ist dem zweifelhaften Sokrates im Capitol (29) ähnlich. – Der Chalcedon dagegen (abgeb. ibid. Taf. I. 12) ist kein Sokrates.

i. Granat mit zwei sich entgegenstehenden Köpfen, Sokrates und Plato genannt, in der ehemaligen Sammlung Marlborough, jetzt

[1] Stosch Gemm. cael. pl. 4 = Reinach P. grav. pl. 132; Furtwängler Gesch. d. Steinschneidekunst Taf. 50. 2, wo die früheren Zweifel an der Echtheit zurückgenommen werden.

[2] Den 1869 für Berlin erworbenen Cameo (Arch. Ztg. 1870. p. 120 No. 19) kann ich bei Furtwängler nicht finden.

Bromilow in Battlesden (abgeb. Marlb. Gems. II. 3 = Reinach P. grav. pl. 113). Der Sokrates der Abbildung nach zweifelhaft, mit zwar kurzer, aber gerader Nase und mit kahler, aber edel gebildeter Stirn. Auch der Bart kürzer als sonst bei Sokrates.

k. Ein Karneol mit der gleichen Darstellung soll sich im Cab. des médailles zu Paris befinden (abgeb. King Ant. gems pl. 46. 6). Doch finde ich denselben im Katalog von Chabouillet nicht aufgeführt und muss vermuten, dass der Aufbewahrungsort ein anderer. Es ist vielleicht der schon von Faber Imag. zu No. 112 erwähnte, als im Besitz des Cardinals Santa Croce befindlich. – Die Wiederholungen in der Biehlerschen Sammlung zu Wien No. 98 (abgeb. Gött. Nachr. 1882. Taf. I. 7, vgl. p. 221) und in der Sammlung des Herzogs von Devonshire (bei Lippert Dactyl. I, P. 2 No. 153) sind nach Wieseler und Winter modern.

C. Mosaiken

Brustbild des Sokrates auf dem Mosaik der Weisen in Köln, Düntzer, Katalog No. 30 [Abb. 30]: ein bärtiges Greisenporträt von edlen Zügen, mit noch vollem Stirnhaar, horizontal durchfurchter Stirn, länglichter gerader Nase; ohne irgend einen Anklang an den Silenstypus und überhaupt ohne Bildnisähnlichkeit, aber mit der Namensunterschrift **CωKPATHC**. Schultern und Brust sind von einem Mantel verhüllt.[1]

Beurteilung der Bildnisse

Von den Namensaufschriften der Sokrateshermen kommen nur die in Neapel (11 mit dem Denkspruch), die der Berliner Doppelherme (21) und vielleicht die in Blundell Hall (18) in Betracht. Alle anderen (Conservatorenpalast, Musensaal des Vaticans[2], Turin, Palermo, Madrid, Aranjuez) sind entweder modern oder nicht zu den damit verbundenen Köpfen gehörig; auch die in Blundell Hall ist epigraphisch noch zu untersuchen. Aber selbst ohne die äussere Beglaubigung durch die genannten Hermen kann im Allgemeinen kein Zweifel über das Bildnis des Sokrates bestehen, da die über-

[1] Über Reliefdarstellungen s. am Ende des Abschnitts.

[2] Nach Visconti Pio Cl. VI. p. 148 Anm.* und p. 149 könnte man meinen, dass zwei solche Hermen im Vatican. Es ist aber ohne Zweifel beidemal dieselbe gemeint.

lieferte Ähnlichkeit mit dem Silens- und Satyrtypus zu prägnant in demselben hervortritt.[1]

Indes kommen, wie nur schon der Vergleich der drei capitolinischen Köpfe (1. 2. 29) oder der drei vaticanischen (4. 5. 6) oder der zwei Neapler (11. 12) zeigt, ziemlich grosse Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Exemplaren vor, grössere als sonst bei Bildnissen einer und derselben Person: was deutlich darauf hinweist, dass es entweder verschiedene Typen des Sokrates gegeben haben muss, oder dass man sich, vielleicht eben wegen des prägnanten Charakters einzelner nie fehlender Züge, in Bezug auf das Übrige desto grössere Freiheiten gestattete.



Abb. 36 Sokrates von dem Mosaik in Köln (zu S. 192)

Visconti hat sich damit begnügt, ein Paradigma des am häufigsten vertretenen und daher allerdings in erste Linie zu stellenden Typus abzubilden: die eine wohl erhaltene Herme in Paris [bei uns

[1] Als besonders verwandt mögen einerseits der halbtrunkene Silen mit dem Weinschlauch in München (abg. Baumeister III. p. 1640) und seine Repliken, andererseits der tanzende Satyr in Villa Borghese (abg. Monum. d. Inst. III. 59), angeführt werden. – Ich muss es mir im Interesse der Fertigstellung dieses Buches versagen, die typische und kunstgeschichtliche Parallele zwischen dem Sokratesbildnis und dem Silenstypus im Einzelnen zu verfolgen, obgleich ich mir wohl bewusst bin, ohne das nur etwas Halbes bieten zu können. Vielleicht ist von Milchhöfer eine einlässlichere Behandlung dieser Aufgabe zu erhoffen.

Taf. XXI]. Ihre Merkmale sind eine hohe, steile, oben kugelförmig gewölbte kahle Stirn, die durch eine Querfalte zwischen den Brauen gegen die Nase abgegrenzt ist, wenig vertiefte Augen, eine kurze Stülpnase, ziemlich langes und noch volles, die Ohren bedeckendes Seitenhaar, ein geschlängelter spitz zulaufender Bart, der leicht symmetrisch angeordnet ist, und in welchen der wulstige um den Mund gewölbte Schnurrbart lang herabhängt, endlich eine Glatze am Wirbel, die noch durch einen dünnen Kranz von Haarbüscheln von der Stirn getrennt wird, ähnlich wie bei dem bekannten Gemmenkopf des Dioskurides.[1]

Dieser den Silenscharakter in diskreter Weise wiedergebende und mehr nur unedle als eigentlich hässliche Typus, als dessen bestes Exemplar die genannte Pariser Herme (16) betrachtet werden kann, liegt ausserdem mit kaum nennenswerten Abweichungen vor in den Hermen des Capitols No. 4 (1), des Thermenmuseums (10) und in dem Kopf der Petersburger Statue (28), etwas modifiziert in den Exemplaren der Candelabergallerie (5), in Blundell Hall (18), in der zweiten Pariser Herme (17), der Dresdener (24) und der Münchener (23); ohne Wirbelglatze in dem Kopf des Conservatorenpalasts (3) und in dem der Berliner Doppelherme (Sokrates und Seneca), bei letzterem mit freiliegenden Ohren. Auch die Neapler Herme mit dem Denkspruch (11), die Büste im Pal. Corsi zu Florenz (14), sowie der clipeus Albani (9), dieser trotz der übertrieben mächtigen Stirn, müssen der gleichen Gruppe zugeteilt werden. — Zu einer genaueren Charakteristik der kleinen Abweichungen fehlen mir die Hilfsmittel. Ich hebe als solche nur die bisweilen vorkommende schematische Halbkreisform des Schnurrbarts (Capitol 1, Petersburg 28) und die symmetrische Gliederung des Bartes (Capitol 1, Candelabergallerie 5) hervor. Es ist leicht möglich, dass einige von diesen Zügen dem lebendigen oder dem künstlerischen Urbild näher stehen als die entsprechenden des Pariser Kopfs.

Davon sondern sich nun in mehr oder weniger bestimmter Weise eine Anzahl anderer Sokratesbildnisse ab, in denen nach verschiedenen Richtungen hin das Moment der Hässlichkeit stärker und absichtlicher betont ist, und wovon das eine nach der Zahl der Repliken ebenfalls die Sanktion der Nachwelt erhalten hat. Wir

[1] Jahrb. d. Inst. III. Taf. 3. 19.

meinen die capitolinische Herme No. 5 (2), die vaticanische des Musensaales (4) und die in Villa Albani (8).

In der capitolinischen Herme No. 5 (2) erscheint der Silenskopf des Sokrates fast krüppelhaft zwischen die Schultern gezwängt, mit flachem Gesicht und rundgewölbten verschwommenen Brauen. Er erinnert an den Silen mit den Schweinsohren im dritten Büstenzimmer des Vaticans[1], giebt sich jedoch immer noch deutlich als eine wenn auch vereinzelte Weiterbildung des Pariser Typus zu erkennen.

Beim vaticanischen Kopf (4) wetteifern namentlich die mittleren Gesichtsteile um den Preis der Hässlichkeit. Die Augen sind klein und von Fettpolstern umgeben, die Brauen gebrochen und mit der einen Hälfte schräg zur Nase gerichtet, die letztere klobig und stumpf gedrückt und so niedrig, dass sie die Höhe der Oberlippe nur um Weniges übertrifft, die Stirn nicht steil, sondern schon von den Brauen an zurückweichend und der Schädel eher kümmerlich geformt. Auf dem Scheitel sind noch einzelne Haarbüschel sichtbar, aber ohne Relief, die ziemlich langen Seitenhaare schlaff hinter die Ohren gelegt, im Nacken dünne Locken bildend. Der Schnurrbart dachförmig abfallend, der Bart ziemlich schlicht, aber doch mit einer Reminiscenz an die Gliederung des Pariser Typus in eine Spitze laufend. – Von dem gleichen Urbild sind der eine Kopf in der Gall. geografica des Vaticans (6), der zweite Neapler (12), der in Palermo (13) und die Berliner Einzelherme (20) abhängig, doch sind sie durchgängig weniger karikiert, haben namentlich nicht die wulstige Bildung der Brauen an der Nasenwurzel. Die andere Neapler Herme (mit dem Denkspruch, 11) steht in der Mitte zwischen beiden Typen (16 und 4), ein sehr frei behandeltes und nicht besonders charakteristisches Bildnis.

Formell ebenso hässlich wie die vaticanische Herme, aber noch eigentümlicher und dem Charakter nach bedeutender ist die Herme der Villa Albani (8). Der Schädelbau ist wieder mächtiger, die Stirnhaut in ihrem unteren Teile wie aus zwei dicken Lederlappen zusammengesetzt, die Brauen sind nicht erst von der Mitte an, sondern in ihrer ganzen Linie schräg zur Nasenwurzel herabgezogen, den über dem Auge liegenden Muskel gleichsam kreuzend. Unter- und Oberstirn, linke und rechte Seite durch tiefe Furchen von einander getrennt. Darunter wieder auffallend kleine, hier tiefer be-

[1] Abgeb. Mus. Pio Clem. VI. 9. 1; Brunn-Bruckmann Denkm. 198.

schattete Augen. Die eingebogene, kurze und breite Nase so klobig als es sich denken lässt. Die Haare von vorn nur an den Schläfen sichtbar, die Ohren vollkommen freilassend. Der Schnurrbart in zwei mächtigen Strängen scharf um die Mundwinkel herabfallend. Der Bart an seinen Enden gelockt, mit rundem, nicht zugespitztem Contour. Der Ausdruck ist von packender Energie. Er hat nicht das Gutmütige und Klare wie der Pariser Typus und wie zum Teil auch noch der vaticanische Kopf, sondern deutet auf cynische Resignation und herbe Menschenverachtung.[1]

Aber haben wir es bei diesen halbkarikierten Köpfen auch sicher noch mit Sokratesbildnissen zu thun?

Bei dem capitolinischen (2) gewiss; denn hier ist der Zusammenhang mit dem Pariser Typus mit Händen zu greifen. Die silenesken Merkmale sind nur überall gesteigert, und erregen die Vorstellung, dass der ganze Mensch in entsprechender Weise gebildet sein musste. — Auch vom vaticanischen Typus (4) führt noch eine deutlich sichtbare Brücke zu jenem hinüber. Nur die Endpunkte der Entwicklungsreihen scheinen unvereinbar mit einander zu sein. Setzt man die Zwischenglieder ein, etwa die beiden Neapler Hermen, von denen die mit dem Denkspruch (11) sich ebenso an die Pariser, wie die andere (12) an den vaticanischen Typus anschliesst, so hat man eine Serie von Bildnissen, von denen jedes notwendig mit dem zunächst vorangehenden und dem zunächst nachfolgenden auf die gleiche Person bezogen werden muss, und die daher alle die gleiche Person darstellen. Und dass es sich dabei nicht um einen trügerischen Kettenbeweis handelt, bei dem willkürlich von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit gesprungen wird, zeigt der überall noch sich kund gebende Rest des Gemeinsamen und für Sokrates Charakteristischen (Glatze, Stumpfnase, Spitzbart) und das Festhalten an silenesken Zügen. — Selbst bei der albanischen Herme, die sich von allen genannten am weitesten vom Sokratestypus entfernt, ist immer noch ein geistiges und formelles Etwas vorhanden, das entschieden zu Gunsten der Identität spricht. Das Geistige lässt sich schwer definieren, das Formelle besteht in der Kahlheit, den Silensbrauen, dem hinter die Ohrmuschel laufenden Schläfenhaar, der klobigen Nase,

[1] Vgl. die meinetwegen „geistvolle“, aber jedenfalls in vielen Punkten nicht zutreffende physiognomische Betrachtung bei Schuster (Bildn. griechischer Philosophen p. 9), die auch Baumeister (Denkm. III. p. 1683) abgedruckt hat. Von „einem klaren treuen Blick“ und von einem „Thronen der die Begierden zügelnden Vernunft“ kann doch bei diesem Kopf keine Rede sein.

dem wurstartigen Schnurrbart. — So walten denn auch im Ganzen keine Zweifel in Beziehung auf die Zuteilung. Der vaticanische Typus ist schon im 16. Jahrhundert[1], die albanische Herme gleich von ihrer Entdeckung (1736) an und seither stets für ein Bildnis des Sokrates genommen worden.

Nicht mehr ganz oder nur schwer sind die Zweifel bei ein paar anderen Bildnissen zu überwinden, die wir am Ende unseres Verzeichnisses (S. 190) zusammengestellt haben, bei der Herme No. 6 im Capitol, bei dem einen Kopf der Galleria geografica und bei dem in Aranjuez.

Zwar der in der Galleria geografica (30) scheint wirklich ein schlechter, resp. willkürlich behandelter Sokrates zu sein, der in letzter Instanz grade so auf den Pariser Typus zurückgeht, wie sein ebenfalls etwas eigentümlich gebildeter Genosse (6) auf den vaticanischen. Teilweise mag der unsokratische Eindruck auch mit dem schlimmen Zustand seiner Erhaltung oder Ergänzung zusammenhängen. Am nächsten verwandt ist er dem mit Seneca verbundenen in Berlin (21).

Die Herme No. 6 im Capitol (29) würde sich, wenn Sokrates, nach der Stirn- und Schädelbildung, nach dem Grad der Kahlheit und der Bartform einigermassen an die albanische anreihen, den Typus aber nicht sowohl ins Gemeine als ins Edle übersetzt darstellen. Allein im Grunde ist nur noch die (ergänzte) Stülpnase an ihr spezifisch sokratisch. Bei Ergänzung mit einer geraden Nase würde man kaum mehr an Sokrates denken. — Ähnliche Zweifel knüpfen sich an das nahe verwandte Bronzebüstchen in Wien (33), wo indes die sokratischen Stirnbüschel und der satireske Zug der Brauen doch wohl für die gewöhnliche Deutung entscheiden.

Was den Kopf von Aranjuez (31) betrifft, an dem zunächst der Mangel einer Glatze zu notificieren, so haben wir zwar gesehen, dass dies an und für sich noch kein Beweis gegen Sokrates. Denn sonst müsste auch das wohlbeglaubigte Bildnis der Berliner Doppelherme (21), um von dem ihm ähnlichen der Galleria geografica (30) zu schweigen, kassiert werden. Wo aber jener Mangel nur noch ein so schwaches sokratisches Gegengewicht hat wie hier, wird die Sache doch bedenklich. Die breiten, niedrigen Proportionen sind von denen aller Sokratesköpfe verschieden, die Stirn weder kugelig

[1] Vgl. Tafel 51. 1. bei Fulv. Ursinus Imag.

noch zurückweichend, die Gesichtsformen, namentlich die Bildung der Augen wie beim capitolinischen (29) durchaus edel, die Stülpnase ergänzt, und sonst keine Spur vom Silenstypus. Ich sehe nicht, durch was die moderne Namensaufschrift gerechtfertigt werden kann.

Die „vielleicht Sokrates darstellende" Büste in Sevilla (32) ist mir bloss durch die Erwähnung bei Hübner bekannt.

Fälschlich Sokrates genannt, daher auch in unserem obigen Verzeichnis nicht mit aufgezählt:

Die Herme in Florenz, Uffiz. 294 (Dütschke III. 333; abgeb. Arndt-Bruckmann 169. 170), willkürlich mit einer Stülpnase ergänzt. Ohne Glatze; Stirn-, Brauen- und Augenbildung normal, letztere allerdings etwas flach; Haare und Bart in der Anlage an den Neapler sog. Lykurg[1] erinnernd. – Ähnlich eine Büste in Catajo (Dütschke V. 752), wo der Beschreiber die Unrichtigkeit der Beziehung auf Sokrates erkennt.

Die Neapler Herme, Gerh. 364, Inv. 6155 (abgeb. Mus. borb. VI. 26. 3.)[2], mit der capitolinischen Zenostatue (Bott. I. 90) und allerdings auch mit der albanischen Sokratesherme verwandt.

Der Kopf in Blundell Hall (Michaelis p. 365. 137; abgeb. Engrav. 76. 1), ein interessantes aber flüchtig gearbeitetes Bildnis.

Ein Kopf in Sanssouci (Phot. Arndt) von normalen Formen, ohne Anklänge an den Silenstypus.

Der einer Panzerstatue aufgesetzte Kopf der Münchener Residenz (abgeb. Arndt-Amelung Einzelaufn. Ser. IV. 964), von Arndt als Sokrates bezeichnet, was nach der mit der Spitze abwärts gerichteten Nase, dem Zug der Brauen und dem zweigeteilten Bart nicht richtig.

Unter den geschnittenen Steinen mit Sokratesköpfen finden sich keine hervorragenden Arbeiten, und nur wenige, welche entschieden auf einen der plastischen Typen zurückgeführt werden können. Die Gemmenschneider scheinen sich fast durchgängig nach ein paar glyptischen Vorbildern gerichtet zu haben, wo ein besonderes Gewicht auf die Kahlheit gelegt war. Eine blosse Wirbelglatze wie beim Pariser Typus findet sich auf den von uns aufgezählten Steinen nirgends; auf einzelnen reicht das noch um den Nacken spriessende Haar kaum über die Ohren empor. Immerhin mussten

[1] Visc. Icon. gr. I. Taf. VIII. 3. 4; Arndt-Bruckm. 436, 437.

[2] Comp. e de Petra La Villa Erc. XXII. 1.

Stülpnase und herabgezogene Brauen hinzukommen, um das Bildnis als das des Sokrates kenntlich zu machen. — Am direktesten würde sich der Karneol des Herzogs von Devonshire (e) einem der plastischen Denkmäler (Herme Albani) anreihen, wenn seine Echtheit verbürgt wäre.[1]

Im Gegensatz zu den Gemmen zeigt die Büste des Kölner Mosaiks [oben p. 193] den Sokrates mit vollem Stirn- und Scheitelhaar. Aber es ist darauf auch kein einziger Zug, der für ihn bezeichnend wäre (schmale Schädelbildung, hohe gerade Nase, regelmässig gezogene Brauen), sodass man sieht, der Künstler hat sich an kein Vorbild gebunden, sondern hat ganz nach eigenem Belieben ein Bildnis gegeben, das er Sokrates nannte.

In Doppelhermen und vermeintlich auch auf Gemmen kommt Sokrates ein paarmal mit anderen Personen zusammengestellt vor. Mit Plato in der jetzt von einander gesägten Doppelherme im Casino des Pirro Ligorio zu Rom (7), und, wenn die Deutung richtig ist, in der kleinen chiusiner zu Berlin (22). Der dionysische Kopf der Gemmen dagegen (i. k.) ist kein Plato, und der ihm gegenübergestellte nicht einmal sicher Sokrates. — Mit Seneca gruppiert zeigt ihn die matteische Doppelherme in Berlin (21), ein Unicum, welches, die Authenticität der Aufschriften vorausgesetzt, einem etwas überschwänglichen Verehrer des römischen Philosophen, wahrscheinlich des 2. Jahrhunderts, seine Entstehung verdankt. Indessen lässt der Umstand, dass kein Hermenrand ausgespart ist, sondern dass die Namen unmittelbar auf Brust und Gewand gesetzt sind, die Ursprünglichkeit, resp. Gleichzeitigkeit der Inschriften verdächtig erscheinen.

Kunstgeschichtliche Stellung

Über die Entstehungszeit des Sokratesbildnisses bestehen verschiedene Meinungen und es wird noch gründlicherer stilistischer Untersuchungen bedürfen, um dieselbe objektiv festzustellen. Auch die hier gegebenen Ansichten sind weit entfernt auf Endgiltigkeit Anspruch zu machen. Sie sind wie die bei Sophokles ausgesprochenen ein Versuch, das gegenseitige Verhältnis der Typen historisch zu er-

[1] Sehr sokratisch muten ausserdem eine Anzahl en face gegebener Köpfe an, wie z. B. der auf dem Achatonyx der Samml. Orléans I. 60 = Reinach P. grav. pl. 126 oder, falls er nicht modern, der in Florenz, Legato Currie No. 33. Aber der Mangel des Halses und die analogen Darstellungen zeigen, dass hier trotz den menschlichen Ohren nur Silensmasken gemeint sind.

klären, ein Versuch, der hier wegen Mangels an Vorarbeiten unterblieben wäre, wenn eine diesbezügliche Meinungsäusserung nicht gleichsam zur Sache gehörte.

Von den zwei vorherrschenden oder allein verbreiteten Typen ist der Pariser ohne Zweifel der ältere, und zwar, wie ich glaube, noch der charakterisierenden Richtung des 4. Jahrhunderts angehörig. Was daran als naturalistisch ausgegeben wird[1], ist vielmehr individuell, persönlich. Von der auf möglichste Naturwahrheit ausgehenden Behandlung der alexandrinischen Periode, wie sie in den Porträts des Demosthenes oder gar des Pseudo-Seneca zu Tage tritt, kann ich beim Pariser Typus nichts erkennen. Dagegen ist der vaticanische mit seinen fast übertrieben hässlichen Formen offenbar ein Produkt der späteren Zeit, erfunden unter dem Einfluss eines dem Idealismus abgewandten Geschmacks. Wie weit man mit dem einen Typus zurückgehen darf, und in welche Periode des Hellenismus der andere herabzusetzen, lässt sich auf stilistischem Wege nicht sicher bestimmen. Die Festsetzung des ersteren Punktes hängt zum Teil von der Vorfrage ab, ob das Bildnis des Sokrates nach dem Leben gemacht sei, ober ob es auf freier Erfindung beruhe. Der absonderliche Charakter dieses Bildnisses im Verein mit den Schilderungen des Platon und Xenophon hat Milchhöfer zu der Annahme bewogen, dasselbe sei erst geraume Zeit nach Sokrates Tode lediglich auf Grund der litterarischen Überlieferung entstanden.[2] Ich kann mich dieser Meinung nicht anschliessen. Ganz abgesehen von dem, was die Denkmäler sagen, halte ich es a priori für höchst wahrscheinlich, dass von einem Manne wie Sokrates, der schon zu Lebzeiten so viele Verehrer zählte, und dessen Andenken nach seinem Tode ununterbrochen weiter gepflegt wurde, sehr bald Bildnisse verlangt und gemacht wurden. Und wenn seine Schüler, die noch Jahrzehnte lang persönlich mit ihm verkehrt hatten, in ihren Schriften seine Gestalt verhandelten, so gab es in ihren Kreisen gewiss auch bildliche Darstellungen, die, weil von Mitlebenden kontrolliert, nicht rein aus der Luft gegriffen sein konnten, sondern die wesentlichen Züge seiner leibhaften Erscheinung enthielten und der Nachwelt überlieferten. Die Statue

[1] Helbig Führer I². 473: „Alle Bildnisse des Sokrates zeigen einen naturalistischen Stil.“

[2] S. die Verhandlungen d. 45. Philologenversamml. in Bremen 1899, wo im Anschluss an die Ausführungen M.'s über das Kieler Marmorköpfchen (26) diese Frage zum erstenmal einlässlicher erörtert wurde. Widerspruch erfolgte schon damals von Löschcke u. Schwartz.

der Athener, gleichviel ob von Lysippos oder nicht, wird daher keine freie Erfindung gewesen sein, sondern, wofern sie nicht selber noch in den Anfang des 4. Jahrhunderts zurückgeht, sich auf ikonographisches Material aus jener Zeit gestützt haben. So früh darf aber das Original der Pariser Herme kaum angesetzt werden. Dieselbe zeigt in der Anlage und Behandlung des Haares und hier wieder besonders in den über die Stirn hinlaufenden Haarbüscheln bereits jenes lockere und malerische Durcheinander, wie es uns nachweislich erst am lysippischen Apoxyomenos, also nicht vor der Mitte des 4. Jahrhunderts entgegentritt. Aber der Pariser Kopf bezeichnet eben wahrscheinlich nicht die erste Phase in der Entwicklung des Sokratesbildnisses. Wir haben schon angedeutet, dass es Wiederholungen giebt, wo derselbe Typus schlichter und einfacher dargestellt erscheint, Wiederholungen wie die Köpfe in München (23) und Dresden (24), die zwar an sich geringer und unbedeutender als der Pariser sind, aber möglicherweise eben die Vorstufe bezeichnen, die später durch den letzteren, resp. das Original desselben, zurückgedrängt wurde. Auf diese Weise würden die scheinbaren Widersprüche, die zwischen den historischen Voraussetzungen und dem Stil des Pariser Typus bestehen, ausgeglichen, und wir wären noch im Stande, die Entwicklung des echten, auf Lebenswahrheit beruhenden, aber allmählich idealisierten Bildnisses des Sokrates in den Hauptzügen zu verfolgen.

Der vaticanische Typus und was sich daran anschliesst, steht schon ausserhalb dieser natürlichen Entwickelung. Er scheint der subjektiven Laune eines Künstlers entsprungen zu sein, der mit der Überlieferung frei schalten zu dürfen glaubte und der von ihr ausser gewissen notwendigen Erkennungszeichen (kurze Stumpfnase, Silensbrauen) nur im Allgemeinen das Moment der Hässlichkeit beibehielt, ja der sogar keinen Anstand nahm, einen Hauptcharakterzug des früheren Typus (die hohe Kugelstirn) in sein Gegenteil (eine niedrige zurückweichende Stirn) umzusetzen. — Rätselhaft bleibt dann allerdings die kunstgeschichtliche Stellung der albanischen Herme (8), welche, obgleich nicht beziehungslos zum vaticanischen, doch wieder auf einen dritten Urheber weist, der jenen so zu sagen noch übertrumpft hat. Die zeitliche Priorität wird dem vaticanischen zuzuschreiben sein, der bei aller Formenhässlichkeit dem albanischen an Energie des Ausdrucks nachsteht und nicht wohl aus ihm abgeleitet werden kann, während das Umgekehrte sich leichter erklären lässt. Dann ist es aber kaum mehr möglich, beim albanischen, wie es durch die künstlerische Bedeutung des Werkes nahe gelegt wäre,

an den Sokrates des Lysippos zu denken. Ich sehe auch nicht, was daran speziell lysippisch sein sollte.[1] Von dem Alexanderbildnis dieses Künstlers wird gerühmt, dass in ihm alle feinsten, zum Teil sich widersprechenden Charakterzüge harmonisch zur Erscheinung kamen; und den Sokrates sollte er in dieser, seinem Charakter fast Hohn sprechenden brutalen Weise dargestellt haben? Und es sollte noch dazu das Sühnbild für das an ihm begangene Unrecht sein? Das kommt mir wenig glaublich vor. Endlich scheint auch das gegen Lysippos zu sprechen, dass die Herme — abgesehen vielleicht von einer Gemmenreproduktion (e) — nur in einem einzigen Exemplar auf uns gekommen, was freilich an sich wenig beweist, aber gegenüber den vielen anderen erhaltenen Sokratesbildnissen immerhin auffällig wäre. Wir haben oben gesehen, dass die Tradition von Lysippos überhaupt anfechtbar. Wenn sie auf Wahrheit beruht, so möchte ich die Spuren seiner Hand eher in dem Pariser Typus erkennen, der mutmasslichen, nur wenig umstilisierten Weiterentwicklung des ursprünglichen Bildnisses, die dann auch bei der Nachwelt den meisten Anklang gefunden hat. Etwas absolut Neues zu liefern war bei einem Porträt nicht die Aufgabe. Man war an Gegebenes gebunden und auch ein Lysippos wird sich diesem Zwang gefügt haben. Die Urheber des vaticanischen und des albanischen Typus, welche beide mehr oder weniger dies verschmähten, haben zwar, der eine ein geistreiches Bild der Hässlichkeit, der andere einen Charakterkopf ersten Ranges geliefert. Aber der Sokrates des Lebens und der Geschichte ist dabei zu kurz gekommen.

Sokrates in ganzer Figur

Ganze Statuen des Sokrates sind keine auf uns gekommen; denn bei der Petersburger mit der Giftschale (28) kommt bloss der aufgesetzte Kopf für ihn in Betracht. Wir wissen daher zunächst nicht, ob und wie weit der Silenscharakter bei seinen Bildnissen auch im Körper zu Tage trat. Indes giebt es einige Reliefdarstellungen und Werke der Kleinkunst, die auf ihn bezogen werden, und die,

[1] Löschcke (in den Verhandlungen der Phil.-Versammlung a. a. O.) spricht von der unverkennbaren Ähnlichkeit mit den Silensköpfen der lysippischen Schule. Ich gestehe, ohne Nennung concreter sicherer Beispiele mich nicht von der Beweiskraft dieses Arguments überzeugen zu können.

wenn richtig gedeutet, uns eventuell über die Frage aufklären könnten.

α. Da ist vor Allem die sitzende männliche Figur auf der Schmalseite eines Musensarkophags im Louvre, Descr. No. 307, Cat. somm. 475 (abgeb. Bouillon I. 78)[1], welche ihrem Kopftypus nach ein Anrecht hat, hierhergezogen zu werden. Schädelbildung, Stirnglatze, Profil und Bart weisen ziemlich deutlich auf Sokrates, ohne doch wie beim Silen ans Komische, oder auch nur ans speziell Hässliche anzustreifen; die Körperformen sind normal. Er sitzt unter einem Thorbogen und unterhält sich mit einer vor ihm stehenden, auf einen Pfeiler gelehnten weiblichen Figur, welche den Mantel schleierartig über das Hinterhaupt gezogen hat (Erato, Mnemosyne?).

β. Dann die auffallend sileneske Figur auf einem Bronzerelief in Neapel (abgeb. O. Jahn, Annal. 1841 pl. H)[2]. Sie hat einen kurzen Mantel unter den Armen um den Leib geschlagen und steht sinnend oder lauschend einer sitzenden Frau gegenüber; zwischen beiden ein geflügelter Jüngling mit einem viereckigen Kästchen in den Händen, auf das er herabschaut. Der Kopf hat die Kugelstirn des Pariser Typus, aber Augen und Nase des vaticanischen. Der Scheitel ist ganz kahl, die Ohren, wie es scheint, menschlich gebildet; die Proportionen breit und kurz, die Formen ausserordentlich fett. Nach Jahns ansprechender und verlockender Deutung: Sokrates, den Diotima in die Mysterien der Liebe einweiht, mit Bezug auf Platons Gastmahl p. 201. D. Dieselbe ist der anderen wohl vorzuziehen, welche Silen mit Aphrodite und Eros darin erkennen will (Silen unbekränzt, Aphrodite bekleidet!). Der blosse Mantel, ohne Chiton und Beschuhung, scheint für Sokrates nicht übel zu passen.[3] — Eine Replik in Terracotta als Henkelschmuck einer orvietanischen Vase abgeb. Monum. d. Inst. IX. 26. 2.[4]

γ. Als Sokrates den Giftbecher leerend deutete Winckelmann die sitzende Mantelfigur auf einem kleinen Marmorrelief ebenda (Gerh. No. 494)[5], deren Profilkopf allerdings auffallend an die vaticanische Herme erinnert. Indes wäre der Vorgang in eigentümlich

[1] Bottari Mus. Cap. IV. tav. 28; Clar. pl. 205; Gipsabguss im Kaiserzimmer des Capitols, wo der Sarkophag sich früher befand. Vgl. Fröhner Not. de la sculpt. ant. 378.

[2] Inv. 72823; Guide génér. 1897. p. 145.

[3] Ἀνυπόδητός τε καὶ ἀχίτων. Xen. Mem. I. 6. 2.

[4] Vgl. Klügmann Annal. 1871. p. 15f.

[5] Invent. 6697.

naiver Weise gegeben. Im Begriff eine Schale an den Mund zu setzen, hält der Alte quer in der Linken einen Knotenstock, während über beide Arme das Ende des Mantels geschlagen ist. Nach dem Knotenstock und dem Tierfell, auf dem er sitzt, scheint vielmehr ein Hirte, der sich an einem Trunk Wasser erlabt, gemeint zu sein.

δ. Eine ähnliche Darstellung im Giardino Giusti zu Verona (Dütschke IV. 617; abgeb. Orti di Manara Taf. I. 1), wo die Schale ebenfalls auf den Giftbecher gedeutet wird, ist von verdächtigem Altertum.

ε. Woher das Marmorrelief des angeblichen Sokrates bei Fulvius Ursinus (Imag. p. 50)[1] genommen ist, kann ich nicht sagen. Ein kahlköpfiger Alter mit nacktem Oberleib auf einem Felsblock sitzend, in den vorgestreckten Händen eine offene Rolle. Er erinnert an die ebenfalls auf Sokrates gedeutete Thonlampenfigur der Sammlung Anglona in Madrid (Hübner No. 616), die allerdings nach Hübner die Rolle nicht frei hinaus, sondern auf den Knieen hält.

ζ. Die angeblichen Gemmendarstellungen des Sokrates in ganzer Figur, wie z. B. die in Berlin (Tölken Verz. V. 45—48, zwei davon abgeb. Furtwängler No. 4621, 1282), beruhen alle auf sehr fragwürdiger Deutung.

Grössere Wahrscheinlichkeit, dass Sokrates dargestellt sei, ist also bloss bei den Figuren des Louvresarkophags (α) und des Neapler Bronzereliefs (β) vorhanden. Leider lässt sich aus zwei vereinzelten Beispielen, die nicht einmal sicher gedeutet sind, wenig entnehmen, und wenn sie sich wie hier gegenseitig widersprechen, eigentlich gar nichts; es müsste denn das eine sehr viel vertrauenswürdiger sein als das andere.

Die Silensgestalt des Neapler Reliefs, die in der Komposition an die capitolinische Zenostatue (Arndt-Bruckmann 327) erinnert, hat allerdings einen ausgesprocheneren statuarischen Charakter und könnte leichter für eine Übertragung aus der Rundplastik ins Relief genommen werden, als die sitzende Sarkophagfigur des Louvre, welche mit einer anderen Person in Beziehung gesetzt ist, ohne welche der Gestus der vorgestreckten Linken unmotiviert erscheint. Und jene hätte zugleich die Analogie der Aesopstatue (Taf. VII) für sich, wo ebenfalls die vom Gewöhnlichen abweichenden Körperformen mit in die Porträtbildung einbezogen sind. Indes würde dies jedenfalls

[1] Und danach bei Bellori 35.

bloss für die hellenistische Zeit gelten, nicht für die Periode, in welche wir die Ursprünge des Sokratesbildnisses glaubten setzen zu müssen. Für diese sind aus allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründen idealisierte Formen allein denkbar. Die Statue der Athener konnte den Sokrates unmöglich mit einem Schmerbauch darstellen. Es wäre keine Ehrenstatue mehr gewesen, sondern ein Spottbild. Aber auch später dürfte nur ausnahmsweise von diesem Vorgang abgewichen worden sein, und wesentlich nur bei Werken der Kleinkunst. Aus der Analogie des Aesop darf nicht allzuviel geschlossen werden. Das Problem war bei ihm doch ein anderes, genreartiges; bei Sokrates handelte es sich ausschliesslich um ein Porträt. Im Prinzip scheint daher der Restaurator der Petersburger Statue (28) das Richtige getroffen zu haben, wenn er den Kopf mit einem normal gebildeten Torso verband. Ob freilich ein etwas weniger vornehmer Mantelumwurf wie z. B. der des schon erwähnten capitolinischen Zeno nicht besser gepasst hätte, ist eine andere Frage.

Alkibiades[1]

Alkibiades (ca. 450—404), der Neffe des Perikles, unter dessen Obhut er seine Knaben- und Jünglingsjahre verlebte, that sich schon vom zwanzigsten Jahre an als Staatsredner hervor. Bis zur sicilischen Expedition (415) verfolgte er eine antispartanische Politik, dann als Verbannter mehrere Jahre eine spartanerfreundliche, bis es ihm gelang, noch einmal von der herrschenden Partei an die Spitze der athenischen Flotte berufen zu werden. Aber seine Erfolge entsprachen nicht den gehegten Erwartungen. Er wurde zum zweitenmal verbannt und starb höchstens sechsundvierzig Jahre alt.

Alle Schriftsteller stimmen überein in dem Ruhm seiner aussergewöhnlichen Schönheit[2], einer Schönheit, welche sich, wie Plutarch

[1] Die Ikonographie des Alkibiades ist behandelt von Helbig in den Annali dell' Instit. 1866. p. 228ff. und in den Rendiconti della R. Acad. dei Lincei. scienze mor. Ser. V. I. 1892. p. 199ff., allerdings mit unhaltbaren Resultaten. Vgl. auch Houssaye in der Gaz. d. beaux-arts 1873. p. 473.

[2] *Princeps forma in ea aetate.* Plin. 36. 28; die übrigen Stellen bei Houssaye a. a. O.

sagt[1], in allen Perioden seines Lebens gleich blieb. Verschiedentlich wurde sogar sein Porträt bei Götterdarstellungen zu Grunde gelegt. So soll es eine Erzstatue des Asklepios zu Beröa in Makedonien mit dem Bildnis des Alkibiades gegeben haben[2], und sollen manche der athenischen Hermen ihm angeähnelt worden sein.[3] — Auf dem Gemälde des Aglaophon, das sich auf seine Siege im Wagenrennen bezog (also nach 420), überstrahlte der Kopf des Alkibiades an Schönheit die der mit dargestellten Frauen (die Personifikationen von Olympia, Nemea etc.).[4] Doch ist deswegen nicht auf weibische Schönheit zu schliessen; denn er trug damals schon einen Bart[5] und das Gemälde sollte ja gerade seine Kraft und Gewandtheit verherrlichen.

Ikonographisch wenig verwendbar, weil im Widerspruch mit manchem Anderen und jedenfalls nur auf eine kurze Zeit seines Lebens bezüglich, ist die zweimal bei Plutarch vorkommende Notiz, Alkibiades habe sich bei seinem Aufenthalt in Sparta der dortigen Sitte gemäss bis auf die Haut geschoren.[6] In Sparta war es im Gegenteil, wenigstens in der älteren Zeit und wohl noch im 5. Jahrhundert, Sitte, vom Jünglingsalter an das Haar lang zu tragen, und ebenso den Bart wachsen zu lassen.[7] Helbig glaubt daher, die Angabe des Plutarch könne sich nur auf den Schnurrbart beziehen, und der Grund, warum der Geschichtsschreiber dies nicht genauer angab, liege wohl darin, dass er aus einem älteren Sehriftsteller schöpfte, zu dessen Zeit die Spartaner sich noch den Schnurrbart rasierten, so dass jeder bei dem Ausdruck »sich bis auf die Haut rasieren« zunächst an den letzteren dachte. Ich gestehe, dass mir diese Erklärung sehr gezwungen erscheint und dass ich sie nicht als die richtige Lösung der Schwierigkeit ansehen kann. Wenn man aus den Worten des Plutarch etwas für die äussere Erscheinung des Alkibiades entnehmen will, so ist es das, dass er gewöhnlich, wie ja vielfach die athenischen Elegants[8], das Haar eher lang trug, und der Typus, den die spätere Zeit als kanonisch adoptierte, wird nicht gerade sein vom

[1] Plut. Alcib. 1.

[2] Ἦν ἄγαλμα ἐν Βεροίᾳ τῇ πόλει χαλκοῦν, Ἀσκλήπιος ἐν εἴδει τοῦ κλεινοῦ παιδὸς τοῦ καλοῦ. Liban. bei Fronto p. 422 ff. Vgl. Jahn Arch. Zeitg. 1867. p. 70.

[3] Ὥσπερ καὶ οἱ λιθοξόοι τοὺς Ἑρμᾶς Ἀθήνησιν πρὸς Ἀλκιβιάδην ἀπείκαζον. Clem. Alex. protr. 4. p. 16; Arnob. VI. 13.

[4] Athen. XII. p. 534. D.

[5] Πώγωνος ἤδη ὑποπιμπλάμενος. Plato Protag. princ.

[6] Plut. Alcib. 23 und De adulat. 7.

[7] S. Hermann Griech. Privataltert. bearb. von Blümner p. 206. Anm. 4; Helbig Rendiconti Lincei a. a. O.

[8] Aristoph. Nub. 14; Equit. 577 u. Schol.

Gewohnten abweichendes Aussehen während des Aufenthaltes in Sparta wiedergegeben haben.

Auf die Besonderheit des Halseinknickens (κλασαυχενεύεσθαι), welche Plutarch[1] und die Komiker erwähnen, nahmen die Darsteller schwerlich Rücksicht. Und noch viel weniger konnte der Fehler seiner Aussprache (das τραυλίζειν Plut.) physiognomisch zu Tage treten.

Von den einst vorhandenen zahlreichen und zum Teil bei seinen Lebzeiten gemachten Bildnissen werden folgende erwähnt[2]:

Bronzestatue im Tempel der Hera zu Samos, von den Joniern errichtet, als Alkibiades mit der athenischen Flotte bei Samos stand (also in den Jahren 410—407).[3]

Statue von dem Künstler Polykles (ca. 370).[4]

Bronzestatue des Alkibiades auf einer Quadriga von Phyromachos.[5]

Bronzegruppe des Alkibiades mit seiner Mutter von Nikeratos.[6]

Bronzestatue beim Comitium in Rom, Gegenstück eines Pythagoras[7]; beide angeblich zur Zeit der Samniterkriege auf eine Weisung des Orakels von Delphi hin errichtet: Dem Tapfersten und dem Weisesten der Griechen.

Statue später mit Namensänderung zu einem Domitius Ahenobarbus umgeschrieben.[8]

Statue von parischem Marmor auf dem Grab des Alkibiades zu Melissa in Phrygien, von Hadrian gesetzt.[9]

Bronzestatue im Zeuxippos zu Constantinopel: Alkibiades von Schönheit strahlend, dem Volke gleichsam Rat erteilend.[10]

Dass es auch Hermen des Alkibiades gab (nicht bloss ihm angeähnelte Hermesbilder, s. oben), versteht sich von selbst. Bewiesen wird es durch den erhaltenen Hermenschaft mit seinem Namen im Vatican, s. unten.[11]

[1] Plut. Alcib. 1.
[2] S. Helbig Annal. a. a. O. p. 234 Anm. 1; Houssaye a. a. O. p. 474.
[3] Paus. VI. 3. 15. [4] Dio Chrys. 37. p. 122. Reiske, Overbeck Schriftqu. 1145.
[5] Plin. 34. 80. [6] Plin. 34. 88. [7] Plin. 34. 26; Plut. Numa 8.
[8] Dio Chrys. a. a. O. Vgl. Brunn Gesch. d. gr. Künstl. I. p. 273.
[9] Athen. XIII. p. 574. F.
[10] Christod. Ecphr. 82ff. Die Notiz des Plinius (36. 28), dass in der Porticus der Octavia zu Rom der junge Alkibiades unter der Gestalt eines blitztragenden Amor dargestellt war, ist ohne Zweifel, wie Helbig bemerkt, ein Irrtum, darauf beruhend, dass das Schildzeichen des Alkibiades ein Amor mit dem Blitz war (Plut. Alcib. 16; Athen. XIII. p. 534. E).
[11] Ein jetzt verschollener bei Fulv. Ursinus p. 15; Kaibel p. 697. 1131. a.

Endlich hatte schon Alkibiades selber den Maler Aglaophon von Thasos beauftragt, seine Siege in den Wettspielen zu Olympia, Nemea, Delphi durch Bilder zu verherrlichen, die dann in der Pinakothek der Propylaeen aufgestellt wurden[1] und von denen noch zu Pausanias Zeit ein Teil vorhanden war.[2]

Erhaltene Denkmäler

Die Inschriftherme im Musensaal des Vaticans No. 510 (abgeb. Visc. Icon. gr. I. 16. 1. 2)[3] mit den fünfthalb ersten Buchstaben des Namens Alkibiades (ΑΛΚΙΡ. Kaibel No. 1131), welche Visconti zum Ausgangspunkt seiner Bestimmungen nahm, ist als Quelle zu kassieren, weil der Kopf nicht nur aufgesetzt (mit modernem Zwischenstück), sondern aus anderem Marmor als der Hermenschaft gearbeitet ist, und offenbar ursprünglich nicht dazu gehörte. Dabei muss man sich nur wundern, wie Visconti, zu dessen Zeit die Ausgrabung der Herme in Villa Fonseca auf dem Caelius stattgefunden hatte[4], ohne allen Verdacht über die Restauration derselben hinweggehen konnte. Dem Stil nach scheint es das Bildnis eines Römers aus dem Ende des 2. oder dem Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. zu sein.

Ein alexanderartiger Kopf, ebenfalls auf moderner Herme, mit der Aufschrift Alkibiades befindet sich im Conservatorenpalast zu Rom (Beschr. der St. Rom III. 1. p. 122).[5]

Ganz ebenso prekär ist der bei Faber (Imag. 4) publizierte Karneol mit dem Kopf eines flaumbärtigen jungen Mannes (wiederholt bei Visconti Icon. gr. I. tav. 16a No. 3). Die Beziehung desselben auf Alkibiades wurde durch eine andere Gemme begründet, einen Karneol des Cardinals Pietro Bembo, wo angeblich derselbe Kopf dem des Sokrates gegenüber gestellt war. Aber dieser Karneol sowohl als der von Faber publizierte sind jetzt verschollen[6], und auf

[1] Athen. XII. p. 534. D.; Plut. Alcib. 16 = Overb. Schr. qu. 1132, 1134.

[2] Paus. I. 22. 6. Ursinus p. 15 und Bottari p. 16 lasen die Stelle fälschlich so, als ob Polygnot der Urheber der Gemälde gewesen wäre.

[3] Pio Clem. VI. 31; Annali 1866 tav. O. 2; Pistolesi V. 92; Baumeister I. p. 48. Vgl. Helbig Führer I². 284.

[4] S. Icon. gr. I. p. 184. Anm. 1.

[5] Montfaucon Diar. Ital. cap. 13. p. 171.

[6] Houssaye (in der Gaz. d. beaux-arts a. a. O. p. 477) will einen erst neuerdings genommenen Abdruck des letzteren gesehen haben.

die Genauigkeit der Abbildung bei Faber, wie auf die Behauptung der Identität beider Köpfe ist kein Verlass. Dass Sokrates auf den Gemmen mit Alkibiades zusammengestellt wurde, ist möglich, aber nicht sicher nachzuweisen.

Mit diesen Denkmälern fällt dann auch die nach ihnen benannte unvollendete Pariser Herme, Descr. d. Louvre No. 94 (abgeb. Visconti Icon. gr. I. Tf. 16a. 4, 5)[1] mit den noch stehen gebliebenen Messpunkten, im Catalogue sommaire No. 1605 fälschlich als modern bezeichnet[2]; sowie die Florentiner No. 278, Dütschke III. 422 (abgeb. Arndt-Bruckmann Portr. No. 341) mit dem pathetischen Ausdruck, die übrigens mit der Herme des Musensaals nichts mehr gemein hat.[3]

Die durch den Wegfall der vaticanischen Herme entstandene Lücke glaubte Helbig[4] schon vor Jahren durch einen Typus ersetzen zu können, der zunächst allerdings den Vorzug unzweideutiger Graecität vor jenem voraus hatte, und für den in Ermangelung äusserer Beglaubigung physiognomische und stilistische Gründe geltend gemacht werden konnten. Derselbe ist noch in folgenden drei Exemplaren erhalten:

1. Kopf im Museo Chiaramonti No. 441 (abgeb. Arndt-Bruckm. 467, 468).[5] Wohlerhalten und von guter Arbeit.

2. Kopf im Capitol, Philosophenzimmer No. 35 (abgeb. Annal. a. a. O. tav. O. 1).[6] Ebenfalls wohlerhalten, aber geringer als der vorige, auf moderner Herme. Früher Persius genannt.

3. Kopf im Museo Torlonia No. 67 (abgeb. Monum. Torl. XVII. 67), früher in Villa Albani No. 594, auf moderner Herme, das Profil geflickt.[7]

[1] Mus. Nap. IV. 71; Clarac pl. 1070.
[2] Vgl. Furtwängler Statuenkop. I. p. 22. Anm.
[3] Die *statua marmorea in forma Socratis Alcibiadem amplexantis*, die dem Bischof Angelo Colotti gehörte (Faber Imag. zu No. 4), stellte wahrscheinlich den Silen mit Bacchos oder einer bacchischen Figur dar, ähnlich der Gruppe Fejervary (abg. Annal. d. Inst. 1854. p. 81. tav. 13, vgl. Helbig Annal. 1866. p. 238. Anm.)
[4] Annal. a. a. O.
[5] Mon. d. Inst. VIII. 25; Jahn Plato Sympos. 1864. p. 104; Gaz. des beaux-arts. 1873. p. 476; Baumeister I. p. 48, Fig. 55. Vgl. Helbig Führer I². No. 93; Wolters No. 1321.
[6] Bottari I. 39; Righetti I. 95.
[7] Als ein viertes Exemplar scheint Dütschke den sog. Thales in Mantua (Ant. Bildw. in Oberit. IV. 841; abg. Labus II. 15) zu fassen; mit Unrecht, wie schon der vollere Bart und die ganz andere Begrenzung der Stirn zeigt. — Eher könnte, wie dies von Arndt geschieht, der schöne Kopf mit der Stirnkrone im sog. Antiquarium

Dieselben stellen einen jungen Mann dar von wenig mehr als fünfundzwanzig Jahren, an den Typus des jugendlichen Herakles anklingend, mit schöner Kopfform, flachem Scheitel, fast ideal-griechischem Profil, leicht vorgewölbter Unterstirn, kurz gelocktem, bogenförmig die Stirn begrenzendem und etwas gesträubtem Haar, krausem, den Vorderteil des Kinns bloss lassendem Flaumbart. Trotz der idealen Behandlung macht sich indes der Porträtcharakter (in Nase, Mund und Kinn) deutlich geltend. Und zwar muss es den mehrfachen Wiederholungen nach das Porträt eines berühmten Mannes gewesen sein, und eines solchen, der schon in jungen Jahren berühmt war, nach Stil und Ausdruck dem Ende des fünften oder der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehörig. Dies Alles in Verbindung mit der ungewöhnlichen Schönheit der Formen schien der von Helbig aufgestellten Deutung auf Alkibiades einen hinlänglich festen Halt zu geben, so dass sie geraume Zeit hindurch allgemein gebilligt wurde. Auch der auf eine Stelle des Athenaeus begründete Einwand von Wolters, dass Alkibiades als Ephebe gegen den sonstigen Gebrauch langes Haar getragen habe[1], vermochte die Deutung nicht gross zu erschüttern.

Es mag sein, dass die Notiz des Athenaeus wegen der unbestimmten Ausdrucksweise oder wegen der unsicheren Quellen des Autors kein absolutes Hindernis für die Beziehung der Köpfe auf Alkibiades, und dass überhaupt keine positiven Gegengründe gegen die Deutung aufgestellt werden können; eine grosse innere Wahrscheinlichkeit hat die letztere gleichwohl nicht. Jedenfalls kann es nicht der Haupttypus sein, unter dem das Bildnis des Alkibiades auf die Nachwelt kam. So jugendlich wie hier mochte er vielleicht in der Gruppe des Nikeratos mit seiner Mutter zusammen aufgefasst sein. Die von den Joniern errichtete Statue in Samos zeigte ihn natürlich älter, und so gewiss auch die zu einem Domitius Ahenobarbus umgewandelte; beide in den Jahren, wo er nicht mehr bloss durch

der **Münchener Residenz** (abg. Strena Helbigiana p. 14 u. 15; Arndt-Bruckm. 469, 470) dafür genommen werden. Indes gewisse Verschiedenheiten sind auch hier vorhanden, namentlich im Charakter der aufgesträubten Stirnhaare, in dem des Mundes und des Schnurrbarts, in den Proportionen der Nase zu den übrigen Gesichtsteilen, in dem dort runderen, hier spitzeren Abschluss des Untergesichts, Verschiedenheiten, die zusammen mit der an einem gleichalterigen Kopfe schwer zu erklärenden Stirnkrone die Identität der Person doch überaus zweifelhaft machen.

[1] Κόμην τε ἔτρεφε ἐπὶ πολὺ τῆς ἡλικίας. Athenaeus XII. p. 534 c.

seine Schönheit und seine losen Streiche, sondern als Staatsmann und Feldherr Berühmtheit erlangt hatte, also mindestens fünfunddreissig Jahre alt. Und die nach seinem Tode errichteten Statuen, wie die des Polykles, werden ihm wahrscheinlich das Alter gegeben haben, das er in der Zeit unmittelbar vor seinem Sturze hatte (anfangs der vierzig). Ausserdem liegt die Vermutung nahe, dass er in den öffentlichen Denkmälern, also in denjenigen, die bei der Reproduktion seiner Bildnisse am ehesten massgebend waren, gleich Perikles und anderen Feldherrn mit dem Helm dargestellt wurde. Seine ganze spätere Thätigkeit, die ihm allmählich wieder die Gunst der Athener erwarb, gipfelt ja durchaus in seiner Feldherrnschaft. Wenn also Vermutungen, die nicht näher begründet werden können, erlaubt sind, so möchte viel eher der von Visconti fälschlich auf Themistokles bezogene Kopf des Musensaals im Vatican No. 518 [Abb. 37][1], dessen Lebensalter niemand über vierzig Jahre schätzen wird, und der an idealer Formenschönheit den chiaramontisch-capitolinischen Typus vielleicht noch übertrifft, für Alkibiades in Betracht kommen.[2] Hier hätten wir dann auch das



Abb. 37 Herme des Alkibiades (?) im Vatican

[1] Visc. Icon. gr. I. Taf. XIV. 3. 4; Nibby Mus. Chiaram. III. 17; Pistolesi V. 94; Baumeister Denkm. II. p. 1288; Arndt-Bruckm. Portr. 271, 272. Vgl. Friederichs-Wolters 482.

[2] Dies meint schon Gräf bei Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie s. v. Alkibiades Sp. 1532, und jetzt auch Studniczka Neue Jahrbl. f. d. klass. Alt. und Paed. III. 1900. p. 173. Anm. 3.

für ihn charakteristische (?) lange Haar, das sich übrigens bei den meisten Bildnissen der damaligen Zeit findet, und bei denen der Strategen zumal. Unter den erhaltenen behelmten Köpfen scheint keiner so gut wie dieser den Requisiten eines Alkibiades zu entsprechen. Allerdings fehlt dem Kopf der Beweis der Berühmtheit; er ist nur in diesem einen Exemplar vorhanden. Aber es liegt in der Natur der Sache, dass die Bildnisse der politischen Koryphäen weit weniger vervielfältigt wurden als die der Dichter und Philosophen. Repliken von Strategenköpfen gehören überall zu den Seltenheiten.

Den sonstigen Alkibiadesbenennungen, die nur auf der Wohlgestalt des Dargestellten oder auf vermeintlicher Ähnlichkeit mit der Inschriftherme des Musensaals (oben p. 208) beruhen, wird man nicht einmal den Wert von Möglichkeiten beimessen können. Es sind Bildnisse von jungen Männern, meist mit krausem Haar und Bart, die alle schon ihrem Stil nach einer späteren Zeit angehören. So:

Die Gewandbüste im Museum Despuig auf Majorka, Hübn. Bildw. v. Madr. No. 731 (abgeb. nach einem Stich des Nic. Besançon bei Visconti Pio Clem. VI. tav. A. I. 1), bei Ariccia gefunden. Mit eingeschlagenem rechtem Arm. Nach Hübner ein Römer aus antoninischer Zeit, nach Helbig aus dem 3. Jahrhundert n. Chr.

Der Kopf in Brocklesby Park (Michaelis Anc. Marb. p. 227 No. 7; abgeb. Mus. Worslejano Cl. II. 2, pl. 12. 2) mit Namensaufschrift auf der modernen Herme. Im Typus an den Pariser sogenannten Perseus (Descr. du Louvre No. 187; abgeb. Clarac. pl. 1097) erinnernd.

Der im Capitol, Philosophenzimmer, No. 7 (abgeb. Bottari I. 16)[1], *simile alla gioja del Fabro*, was keineswegs der Fall.

An der Statue im Vatican, Sala della biga No. 611 (abgeb. Visc. Pio Clem. II. 42)[2], welche Visconti für eine Kopie der auf dem Forum errichteten Alkibiadesstatue (oben p. 207) glaubte nehmen zu dürfen, ist der grösste Teil des Gesichtes neu. Schon Köhler[3] hält sich darüber auf, dass der Erklärer des Pio Clementino unter diesen Umständen sagen konnte: *colla sicura scorta di quel marmo* (Herme im Musensaal) *possiamo certamente fissare il sogetto di questa bella*

[1] Righetti I. 55. [2] Mon. Matth. I. 101; Pistolesi VI. 8; Clar. pl. 837. 2099.
[3] Über die geschnittenen Steine mit Künstlernamen p. 13.

statua[1]; und Visconti gab später selber das Prekäre seiner Deutung zu.[2]

Auf dem farnesischen Relief in Neapel, Gerh.-Panofka No. 283, angeblich Alkibiades unter Hetären, ist der Kopf des Alkibiades ergänzt.[3]

Lysander

Im Anschluss an Alkibiades mag auch sein Gegner Lysander mit einem Worte erwähnt werden, da sich kürzlich Reste von einem statuarischen Denkmal desselben gefunden haben.

Lysanders politische und kriegerische Thätigkeit fällt zwischen die Jahre 408 und 395, wo er starb (in der Schlacht bei Haliartos). Sein Geburtsjahr kennen wir nicht. Indes spricht Plutarch verschiedentlich[4] von seiner mit dem Alter zunehmenden Melancholie, woraus zu schliessen, dass er bei seinem Tode schon bei Jahren gewesen sein muss. Er war ausserordentlich zugänglich für Schmeichelei und äussere Ehren, wie ihm denn die befreiten Städte nicht nur Statuen, sondern sogar Altäre errichtet haben sollen.[5]

Von Statuen wird eine zu Olympia[6], eine andere im Tempel der Artemis zu Ephesos[7], eine dritte im Schatzhaus der Akanthier zu Delphi[8] genannt. Die letztere stellte ihn nach alter Sitte mit langem Haar und ehrwürdigem Barte dar. Aber das glänzendste Denkmal war das lakedaemonische Weihgeschenk für den Sieg bei Aegospotamoi, ebenfalls in Delphi: Lysander von Poseidon bekränzt, umgeben von noch anderen Göttern und von den hauptsächlichsten Flottenführern.[9] Von der Basis dieses Weihgeschenks sind durch die französischen Ausgrabungen der letzten Jahre acht Blöcke wieder zu Tage gefördert worden.[10]

Dass die unbärtige Gemmenfigur eines Kriegers, welche Lanzi wegen angeblicher Namensbeischrift für Lysander nahm, nicht den lakedaemonischen Feldherrn darstellen könne, hat schon Visconti bemerkt.[11]

[1] Pio Clem. a. a. O. p. 270.
[2] Icon. gr. I. p. 187. Anm. 3.
[3] Vgl. Wolters No. 1894. – Was für eine Alkibiadesbüste ausserdem in Neapel sein soll, c. vierzigjährig (Houssaye a. a. O. p. 477), weiss ich nicht. Die seinen Namen tragende in Wilton House, Michaelis p. 709. No. 173 (abg. Descr. of Wilton House Taf. 25) ist modern.
[4] Plut. Lysander 2, 28.
[5] Plut. Lys. 18.
[6] Paus. VI. 3. 14, 15.
[7] Paus. a. a. O. 15.
[8] Plut. Lys. 1.
[9] Paus. X. 9. 7; Plut. Lys. 18.
[10] S. Bullet. d. corresp. hell. 1898. p. 332.
[11] Visc. Icon. gr. I. p. 189.

NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

p. 26 Anm. 4. Eine achte Replik ist vielleicht der bei D'Escamps Collection Campana pl. 44 abgebildete sog. Homer (s. oben p. 12). Der Kopf hat ebenfalls die hohen Proportionen, die wulstige Binde und die symmetrisch über dem Kinn geschwungenen Bartsträhne.

pag. 41 Anm. 1 l. Αἰσώπου st. Αἰσώπον.

pag. 56 Anm. 2. Ich hoffte bis zur Beendigung des Druckes noch Näheres über den Abguss der vaticanischen Aesopstatuette mitteilen zu können, habe aber den gewünschten Aufschluss noch nicht erhalten. Ausser der im Text erwähnten Möglichkeit kann es auch der Fall sein, dass Kopf und Torso gar nicht zusammengehören.

p. 71. Zu dem sog. Sapphotypus mit dreimal umwundener Binde vgl. jetzt noch Furtwängler Über neuere Fälschungen von Antiken p. 24 ff. und Arndt Einzelaufn. p. 1058 u. 1059.

p. 86. Anm. 5. Erst während des Druckes wurde ich durch Arndt auf die Schrift von Mariette Le Sérapéum de Memphis publié d'après le manuscript de l'auteur par G. Maspéro, 1882. aufmerksam gemacht. Ich sehe daraus, dass der Fund der Pindarstatue schon von 1851 her datiert, und dass dieselbe allerdings auch schon notdürftig publiciert ist, nämlich eben in der genannten Schrift pl. Ia und a bis. Der Dichter ist sitzend dargestellt, mit einem Mantel bekleidet, der die rechte Brust und den rechten Arm frei lässt; die Linke ist über eine neben ihm stehende Lyra gelegt. Er trägt langes, gescheiteltes Haar, das von einer Tänie umwunden auf den Nacken fällt, und einen mässig langen schlichten Bart, die Spitzen des Schnurrbarts aufwärts gekrümmt. Der Lehnstuhl hat ungefähr die gleiche Form wie bei den Statuen des sog. Menander und Posidipp im Vatican, nur dass ein Pantherfell über den Sitz gebreitet ist. Der Stil ist schlecht, der Massstab überlebensgross, das Material bröckeliger ägyptischer Kalkstein; die Statue also nicht aus Griechenland importiert. — Über die Namensaufschrift drückt sich Mariette ziemlich vorsichtig aus: *Sur la partie antérieure du socle se croisent et se mêlent des graffiti grecs sans nombre, au milieu desquels on distingue une inscription principale, dont les quatre premières lettres encore visibles semblent former le nom de Pindare. Le mot* ΔΙΟΝΙΣΙ *est gravé en grandes lettres sur le dossier du siége.* Wenn somit die Lesung der Inschrift nicht über allen Zweifel erhaben, so passt sie doch immerhin zu dem Motiv eines Leierspielers, während allerdings der christusartige Kopftypus bei Pindar etwas frappiert. Allein eine schlechte und schlecht erhaltene Statue in schlechter Abbildung lässt natürlich kein massgebendes Urteil zu. Zu einem solchen ist durchaus eine neue sachkundige Untersuchung notwendig.

p. 92. Anm. 1. Im neuesten Heft der Römischen Mitteilungen (vol. XV. 1900. p. 142. Anm. 3) weist E. Petersen die Zweifel Furtwänglers zurück. Die Entrichtung des Zehnten brauche nicht notwendig unmittelbar nach der Schlacht angesetzt zu werden. Die Gruppe gehöre der kimonischen Zeit an, wo der Name des Miltiades rehabilitiert war.

p. 122, oben. Bei der Frage, welcher Archidamos in der herculanischem Herme dargestellt sei, habe ich der Angabe des Pausanias (VI. 4. 9), wonach die Lakedaemonier vor Archidamos III keinem ihrer Könige im Ausland ein Standbild errichtet hätten, vielleicht zu wenig Beachtung geschenkt. Es möchte dies doch am Ende für den dritten entscheiden. Immerhin scheint auch Pausanias den Ruhm des Königs nicht für genügend gehalten zu haben, um die Weihung einer Statue in Olympia zu erklären. Er führt sie auf den Umstand zurück, dass Archidamos III in fremdem Land gestorben und nicht in Sparta begraben sei.

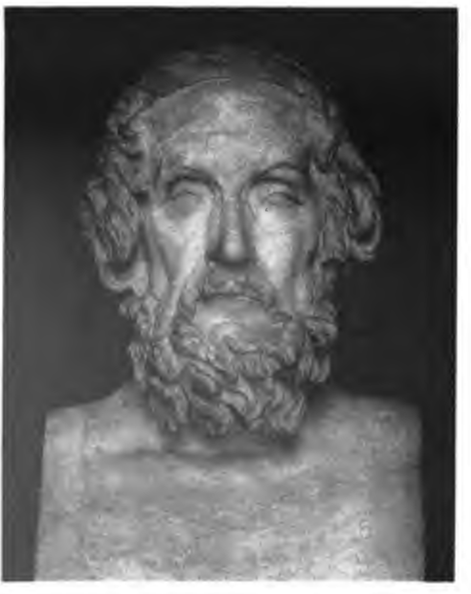
p. 189 Anm. 3. Dem Verzeichnis der erhaltenen Sokratesbildnisse sind u. a. noch zwei Köpfe im Museum von Aquileja beizufügen, die mir von Dr. Arndt notificiert wurden, und von denen mir soeben durch die Direktion des Museums auf freundliche Anweisung Benndorfs Photographieen zugestellt worden sind.

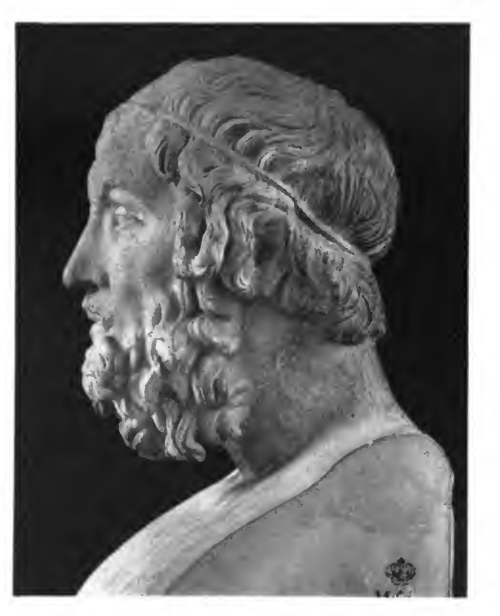
Der eine Kopf, fast nur Maske, ist ein geringes und geistloses, an den Pariser Typus anklingendes, aber als Sokrates kaum noch erkennbares Bildnis mit kahler runzelloser Stirn und flachen Augen; die untere Hälfte der Nase mit abwärts gerichteter Spitze ergänzt. Er wurde von Prof. Maionica aus der Sammlung Ceruzai in Udine erworben.

Der andere, 1881 bei Aquileja gefundene Kopf ist unter allen erhaltenen derjenige, welcher der Herme Albani (Taf. XXIII) am nächsten kommt. Stirn, Augen und Nase haben dieselbe absonderlich hässliche Bildung, nur insofern etwa gemässigt, als die Formen weniger scharf ausgeführt sind. Auch die allgemeinen Proportionen und die der Gesichtsteile unter sich stimmen mit jener Herme überein. Dagegen zeigt das Untergesicht einige wesentliche Verschiedenheiten. Der Bart ist noch kürzer als schon dort, so kurz wie sonst nirgends bei Sokrates, im Profil den Umriss des Kinns kaum verdeckend. Der Mund ist leicht geöffnet und hat nicht den verdrossenen Zug, der Schnurrbart fällt schräg nach beiden Seiten ab. Der ganze Ausdruck ist weniger misanthropisch. Wenn daher auch nicht von einer Replik im eigentlichen Sinne des Worts gesprochen werden kann, so handelt es sich doch um ein auf das gleiche Original zurückgehendes oder von demselben abhängiges Bildnis, wodurch das im Text (p. 202) Gesagte insofern etwas modificiert wird, als jetzt die albanische Herme ebenfalls aus ihrer Isolierung heraustritt und sich zu einem Typus ausweitet, der nicht mehr bloss den Charakter eines künstlerischen Einfalls hat. Für die Beziehung auf Lysippos bleiben freilich immer noch die gleichen Bedenken bestehen.

Auf Münztaf. I, 16—20 l. Sappho st. Sappo.

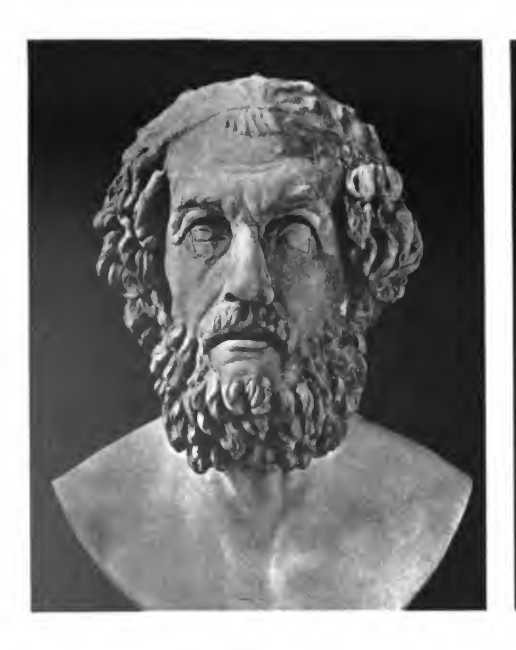
Druck von Fr. Richter, Leipzig.





HERME DES HOMER IM LOUVRE





BUSTE IN SANSSOUCI

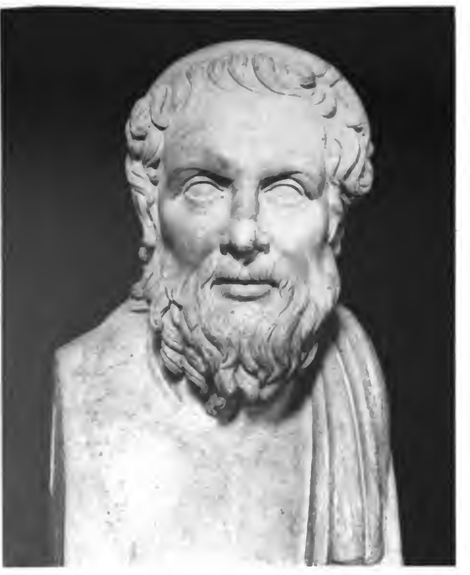




HERME IM BRIT. MUSEUM

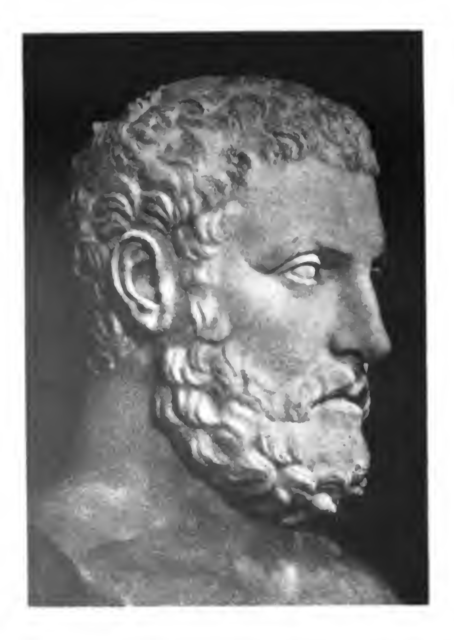


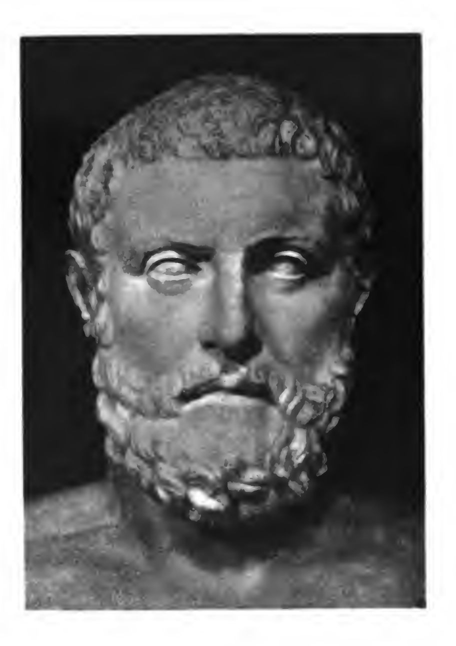

HOMER



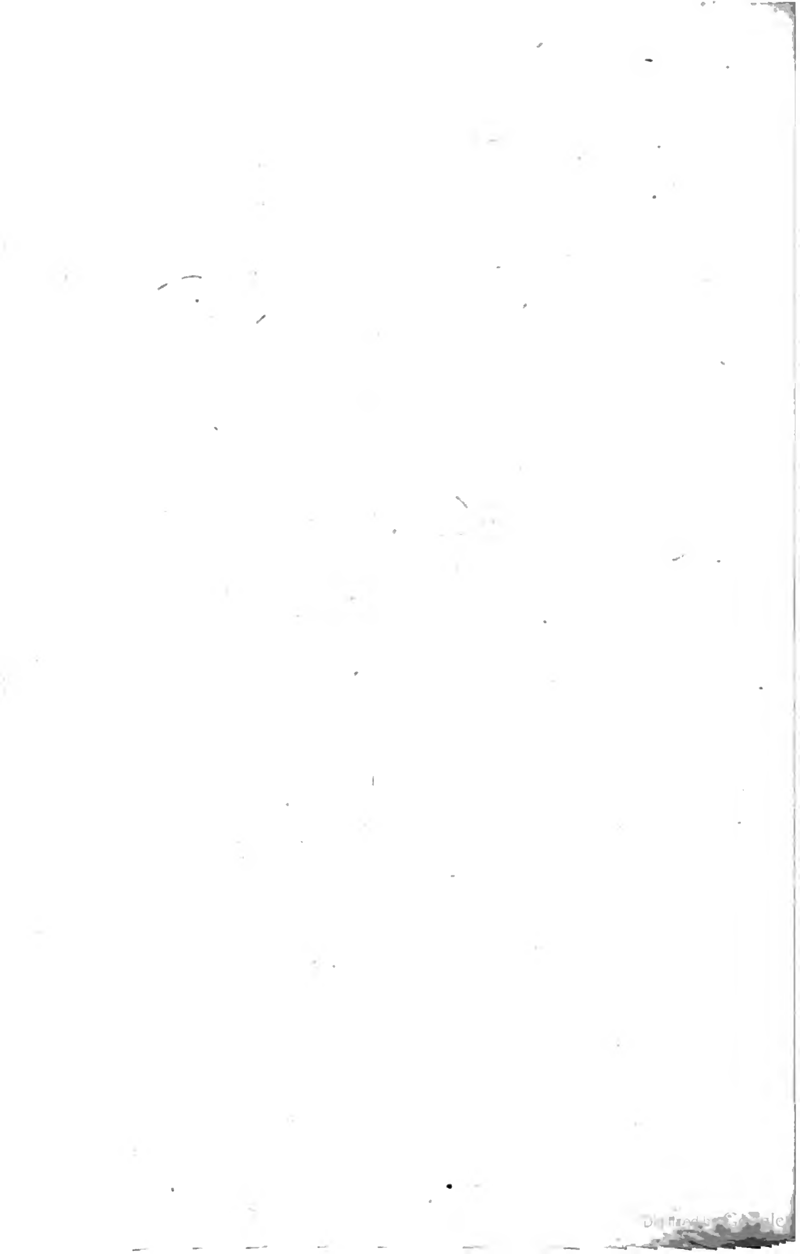


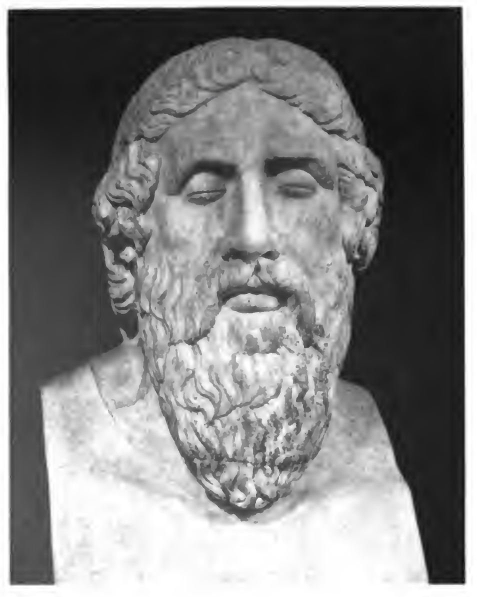
HERME IM CAPITOL (SOG. APOLLONIOS V. TYANA)

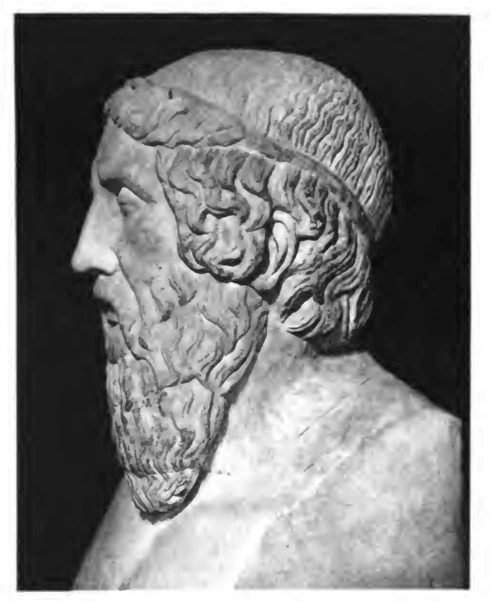




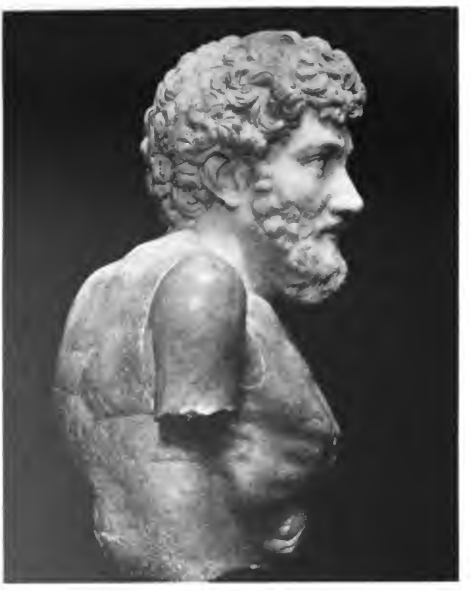
INSCHRIFTHERME DES PERIANDER IM VATICAN

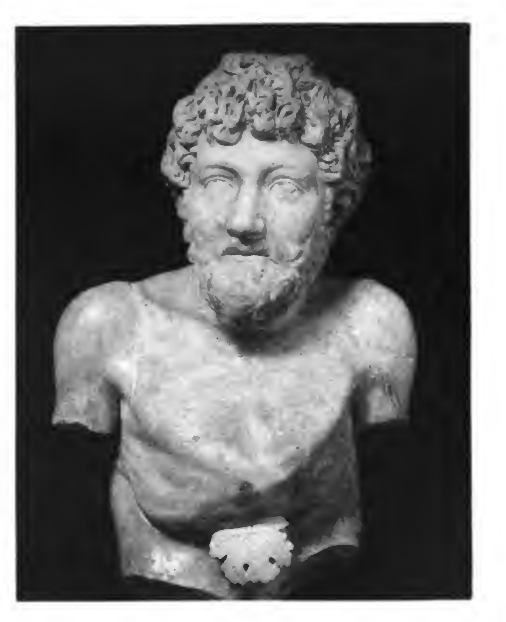




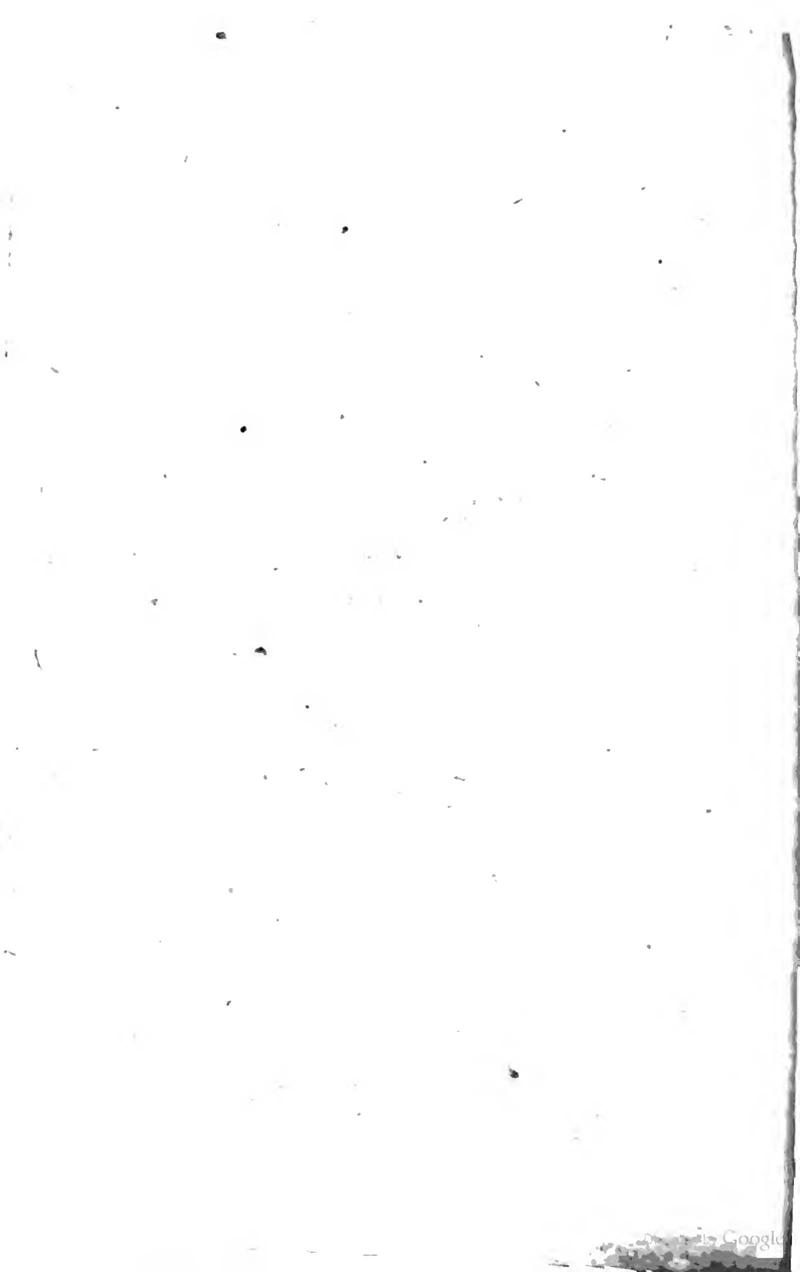


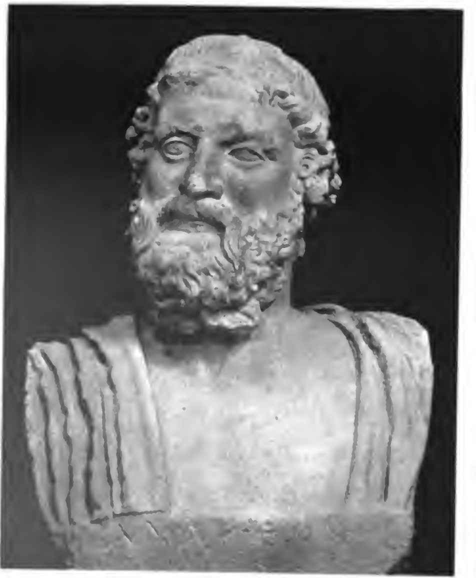
HERME DES SOG. EPIMENIDES IM VATICAN





HALBFIGUR DES AESOP IN DER VILLA ALBANI







HERME DES ANAKREON IM CONSERVATORENPALAST





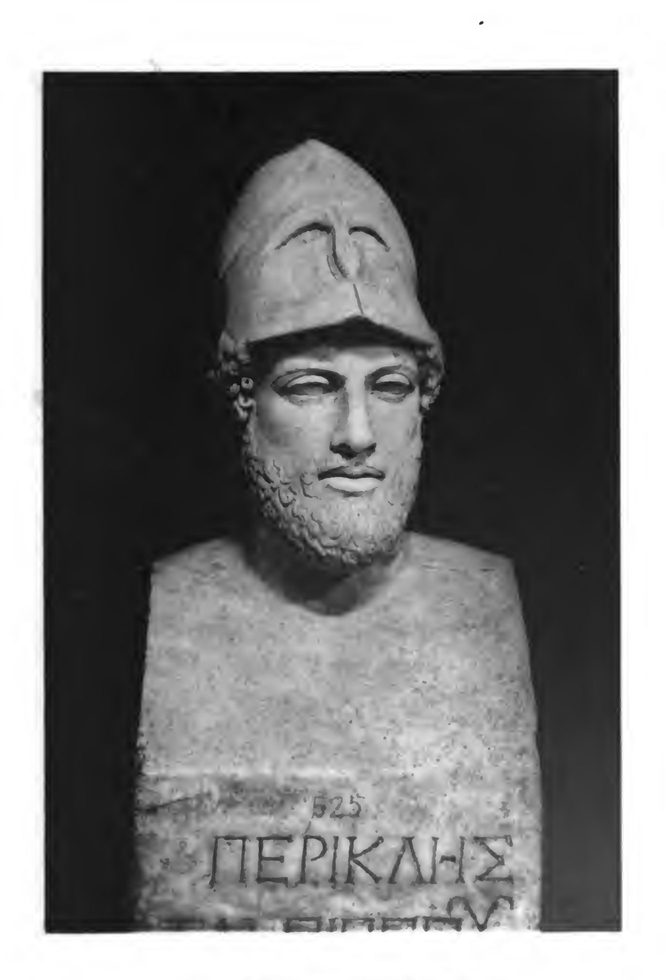
STATUE DES ANAKREON IN KOPENHAGEN



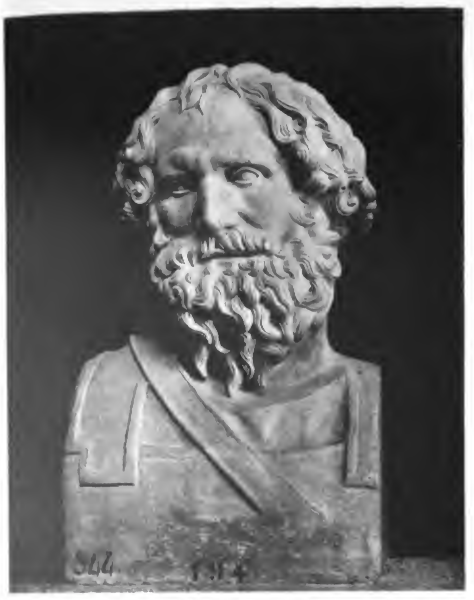


HERME DES PERIKLES IM BRIT. MUSEUM





HERME DES PERIKLES IM VATICAN



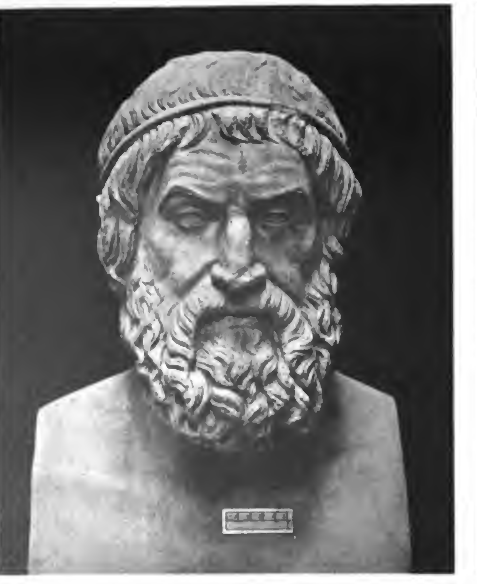


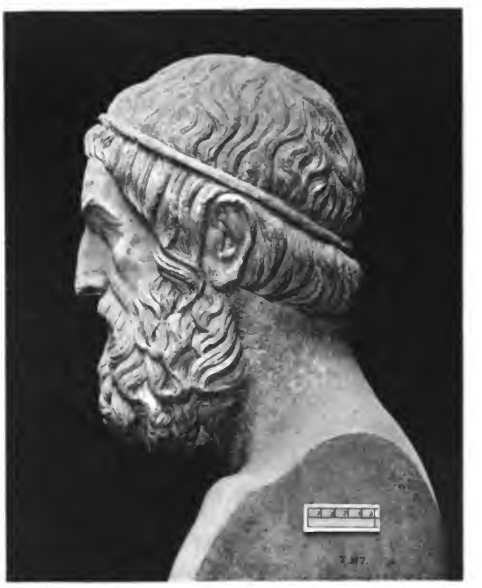
HERME DES ARCHIDAMOS II (?) IN NEAPEL





INSCHRIFTHERME DES SOPHOKLES IN DEN VATICAN. GÄRTEN



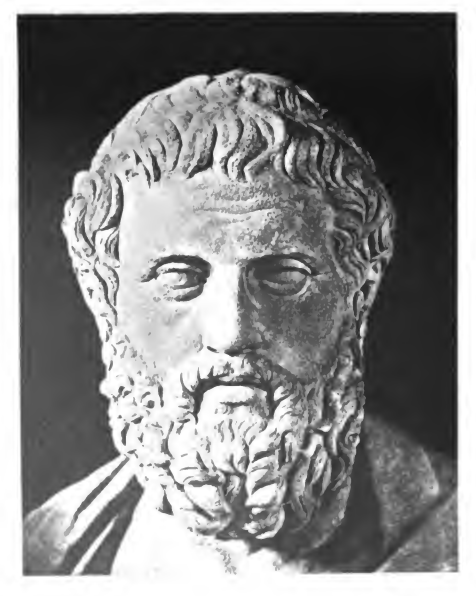


HERME DES SOPHOKLES IM BRIT. MUSEUM

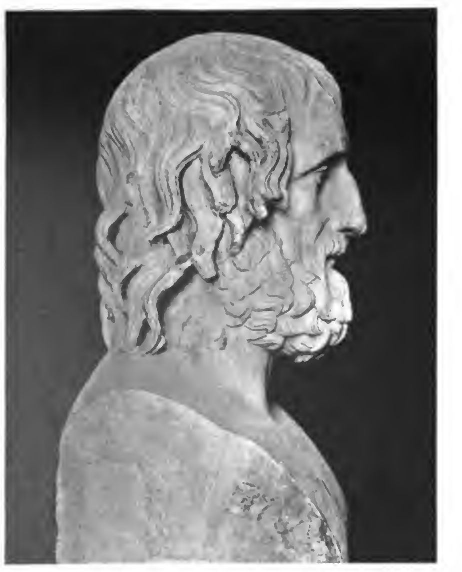




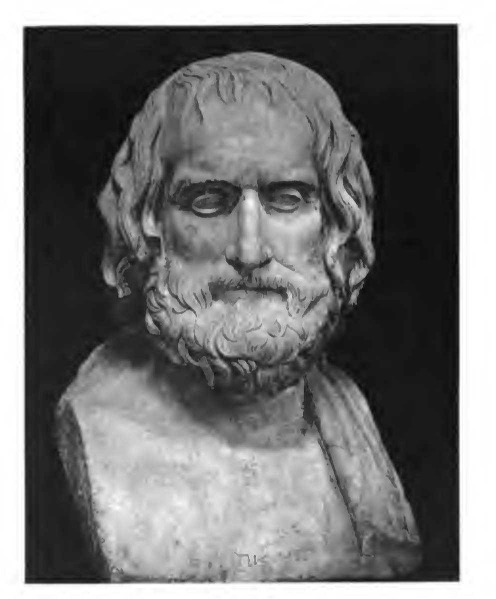
ARUNDEL'SCHER BRONZEKOPF IM BRIT. MUSEUM



KOPF DER SOPHOKLESSTATUE IM LATERAN

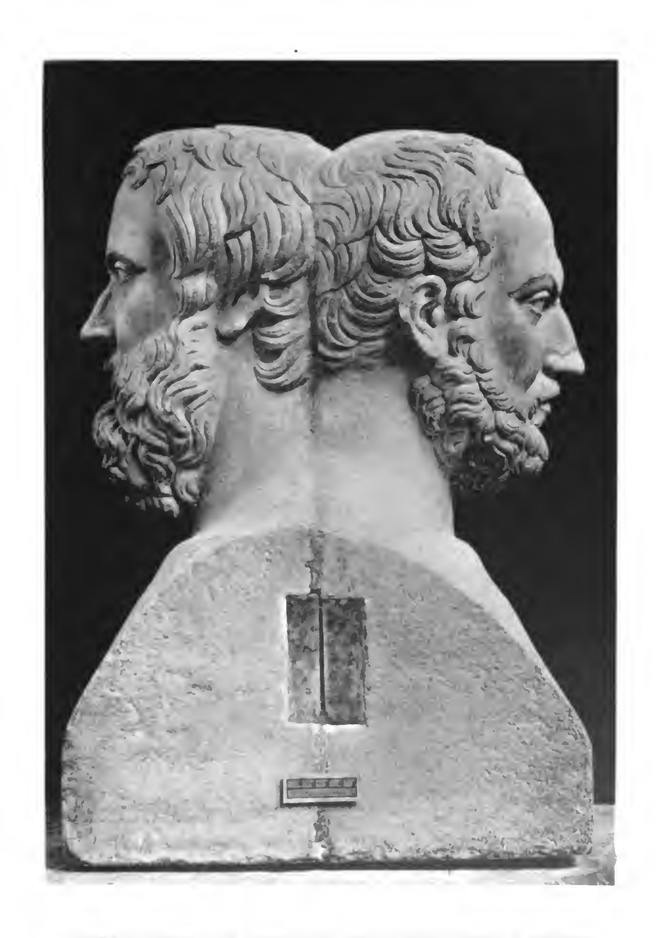


HERME IN MANTUA

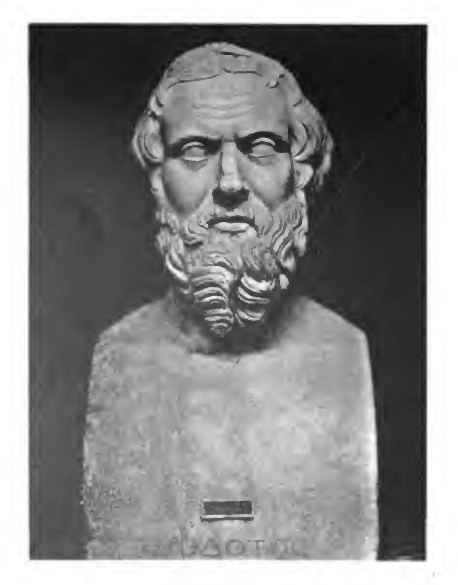


HERME IN NEAPEL

EURIPIDES



DOPPELHERME DES HERODOT UND THUKYDIDES IN NEAPEL



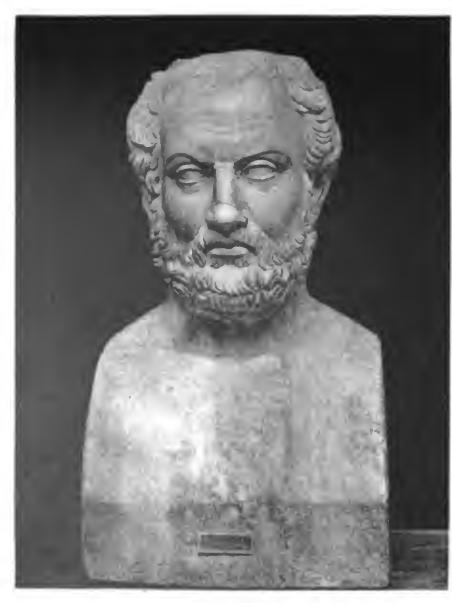
DOPPELHERME IN NEAPEL



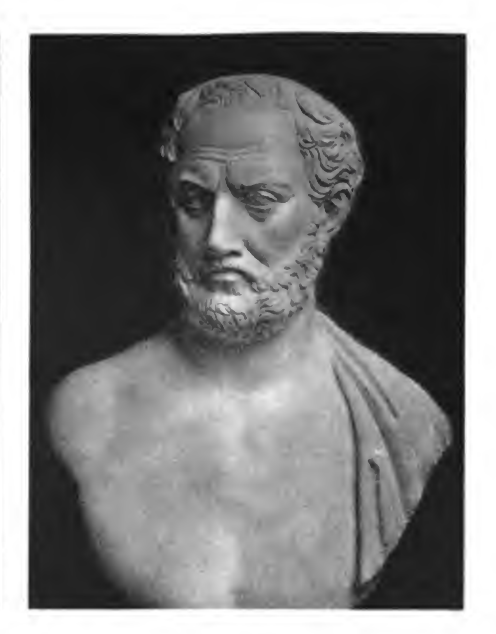
EINZELHERME IN NEAPEL



HERODOT

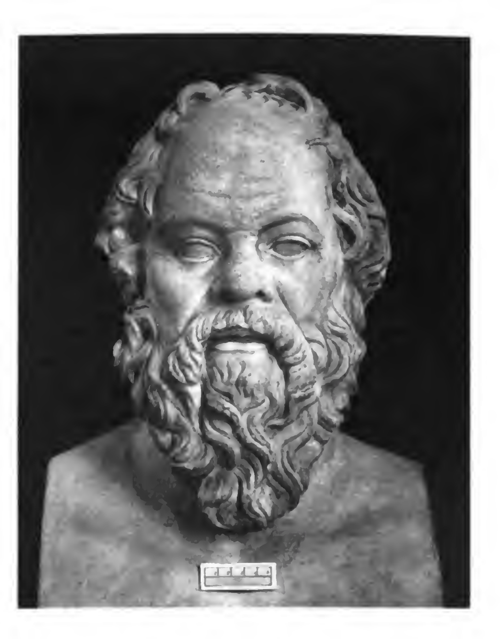


KOPF DER DOPPELHERME IN NEAPEL

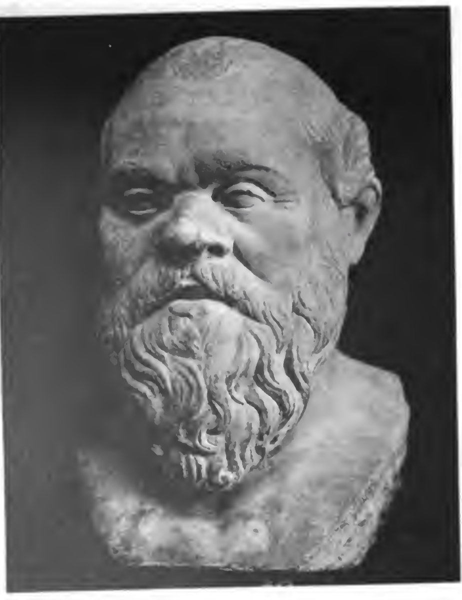


BUSTE IN HOLKHAM HALL

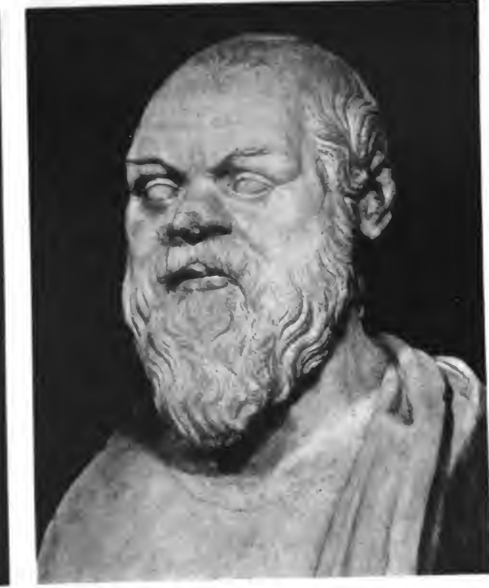




HERME DES SOKRATES IM LOUVRE



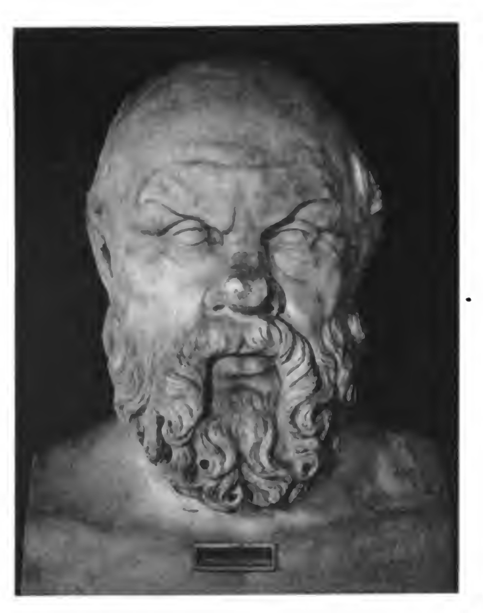
BÜSTE IN NEAPEL



HERME IM VATICAN

SOKRATES





HERME DES SOKRATES IN DER VILLA ALBANI



INSCHRIFTHERME DES SOKRATES IN NEAPEL



1–8. HOMER. 9. LYKURG; 10–11 BIAS; 12. PITTAKOS; 13. ALKÆOS; 14. STESICHOROS, 15. ANAKREON; 16–20. SAPPO; 21–23 PYTHAGORAS.



1. THEMIST.; 2-3. ANAXAG.; 4. HERAKLIT.; 5-6. HERODOT; 7-8. HIPPOKR.; 9. ARISTIPP; 10. ANAXARCH; 11. ARAT (?); 12. 14. CHRYSIPP (?); 13. PHILEMON (?); 15. 16. HIPPARCH; 17. 18. THEOPHANES; 19. LESBONAX; 20. 21. XENOPHON; 22. AP. V. TYANA; 23. SEXTOS.





